Dinu Cernescu

REGIZOR

EDITURA SemnE

http://cimec.ro

http://cimec.ro

Dinu Cernescu

REGIZOR

http://cimec.ro

Coperta de: Cristian NEGOI
Redactor: Viorica-Rozalia MATEI
Tehnoredactor: Veaceslav RAILEAN

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

CERNESCU, DINU
Regizor / Dinu Cernescu. – Bucureşti : Semne, 2009
ISBN 978-973-624-788-0

821.135.1-312.6

Editura SEMNE
Str. Barbu Delavrancea nr. 24
Sector 1, Bucureşti
Tel./Fax: (021) 318.83.44
web: http://www.semneartemis.ro
E-mail: office@semneartemis.ro

Difuzare: (021) 311.49.36
(021) 310.74.59
E-mail: difuzare@semneartemis.ro

Tiparul executat la **S.C. SEMNE '94 S.R.L.**
Tel.: (021) 667.08.20

http://cimec.ro

Dinu Cernescu

Regizor

EDITURA SemnE

http://cimec.ro

http://cimec.ro

Amintirea cea mai veche, şi cea mai importantă, din copilăria mea este cea a unui telefon care sună, sună, şi iar sună. Nu îmi place această amintire pentru că a marcat ziua în care a fost arestat tatăl meu, adică 14 septembrie 1949. Zi de sărbătoare, Ziua Crucii! Tata fusese ridicat în timpul nopţii! Eu eram la mine în cameră. Aveam 15 ani! Telefonul suna, suna, şi m-am sculat, enervat că nimeni nu răspunde acelui ţârâit nesfârşit. Am deschis uşa şi am văzut că la biroul tatei stătea un tip, care se uita la telefon şi nu îl ridica. I-am spus: „Ce faci dom'le, de ce nu răspunzi?" Mama a apărut. Plângea; m-a dus înapoi în cameră şi mi-a spus: „Tata a fost arestat". Ziua aceea a fost foarte importantă în viaţa noastră, pentru că ne-a schimbat existenţa. Eu sunt copilul generalului Alexandru Cernescu, pilot, şi al profesoarei Natalia Cernescu. Tata era oltean, iar mama se trăgea dintr-o familie de francezi moldovenizaţi. Aveam o viaţă îndestulată: tata era o persoană importantă, mama mea era profesoară, aveam un apartament spaţios; dueam o existenţă de tip burghez, aşa cum duceau, de fapt, toţi prietenii familiei mele. Din clipa acelei nopţi de 14 septembrie, viaţa noastră s-a schimbat complet.

Arestarea tatălui meu, care a transformat atât de brutal viaţa noastră, a lovit-o în primul rând pe mama. Ea a început

http://cimec.ro

să umble prin tot Bucureştiul, dând lecţii de franceză – acesta fiind singurul nostru venit. Îmi amintesc, şi astăzi, cum arăta un kilogram de zahăr pe care l-a primit mama cadou. O duceam greu, foarte greu, nu numai noi, toţi cei din jurul nostru. După un timp, a avut loc procesul tatei. Fiind pilot a fost acuzat că a făcut acte preparative pentru a fugi din ţară cu un avion. Era adevărat, tata dorea să plece din ţară. Însă mama se opunea, spunând că nu avem niciun fel de bani în străinătate. Şi atunci, tata a început să caute în stânga şi în dreapta pe cineva pe care să îl ia cu noi, dar care să ne asigure o anumită sumă de bani în Elveţia. Şi a găsit pe cineva care era... turnător al Securităţii! Din fericire, pe tata nu au putut să îl implice într-un complot, atunci era moda comploturilor. A fost condamnat „numai" la 5 ani, ceea ce, pentru acea epocă, era o mare reuşită. A făcut un an la Jilava şi 4 ani la Canal.

La două zile de la arestarea tatălui meu am fost daţi afară din casă doar cu ce aveam pe noi. După proces am mai putut recupera câte ceva: eu bicicleta şi mama nişte haine. Am găsit adăpost la familia unchiului meu, Mircea Prisiceanu, fratele mamei. Stăteam în Băneasa cu fiica, nevasta şi două mătuşi ale lui nenea Mircea, într-o vilă cam neterminată – dar ce mai conta, era un adăpost. Ne-a lăsat dormitorul lui şi mama, bunică-mea şi cu mine am dormit în acelaşi pat aproape doi ani, până când am găsit un nou acoperiş, mai aproape de şcoală. Pe vremea aceea un drum până la Băneasa – sau, mai exact, din Băneasa până în centru – era o adevărată excursie.

Pe nenea Mircea îl admiram foarte mult! Era personajul excentric al familiei! Bineînţeles că îmi iubeam familia, dar tot timpul mi se repetau anumite reguli „de

http://cimec.ro

comportare civilizată" şi eu nu mă împăcam deloc cu acest „comportament civilizat"; şi este clar că între un militar – tata –, şi o profesoară – mama –, eu nu aveam niciodată câştig de cauză. Tot ce se povestea despre nenea Mircea a făcut din el personajul straniu şi atrăgător al copilăriei mele. Plecarea lui pe bicicletă până pe linia frontului în timpul primului război – de unde a fost adus arestat de o patrulă – nopţile prin cafenele, unde juca biliard şi de unde era adus de bunicul meu aproape noapte de noapte, gagicile din piaţa Buzeşti şi blenoragiile tratate pe ascuns – toate astea au făcut din el un fel de zeu pentru mine.

Cred că o urmă din nenea Mircea a existat în mine atunci când, mutându-ne pe strada Ciprian Porumbescu, la un camarad al tatei, care ne-a adăpostit, am început cu prietenii noi din cartier să facem concursuri cicliste. Aveam şi eu bicicletă şi primele concursuri se desfăşurau în curtea – care pe atunci mi se părea imensă – Muzeului Storck. Fata doamnei Storck se căsătorise cu Al. Botez, fiul scriitorului Eugeniu P. Botez, cel al cărui pseudonim era Jean Bart. Ei bine, familia Botez avea doi copii, iar cu cel mare, Sandu, eram coleg la „Sfântu Sava". Odată pe săptămână, domnul Botez organiza în grădina din spatele Muzeului „marile curse cicliste". Aici, m-am împrietenit cu Pică Fenix, băiatul unui celebru alergător de curse cu motociclete cu ataş, şi cu Bogdan Baltazar, marele finanţist de astăzi. Împreună cu Bogdan făceam un „cuplu redutabil". Amândoi îl citiserăm pe Karl May, amândoi aveam biciclete, şi amândoi aveam o puşcă, una cu aer comprimat. Aşa că el a devenit Winnetou şi eu Old Shatterhand – pentru că puşca mea era nichelată. Pedalam prin tot cartierul şi becurile de iluminat erau

http://cimec.ro

„feţele palide“ care trebuiau răpuse. Aventurile „celebrului cuplu“ au rezistat foarte bine un timp, până când vecinii au observat că străzile devin mai întunecoase după ce trecem noi cu bicicletele pe-acolo. Şi atunci când părinţii noştri au fost invitaţi să plătească ceva becuri, „celebrul cuplu“ s-a dizolvat şi am redevenit elevi mai mult sau mai puţin silitori. Eu, însă, nu mi-am uitat prieteniile făcute atunci când am locuit în C.A. Rosetti, locul de unde fuseserăm izgoniţi după arestarea tatălui meu. Printre cei mai buni prieteni erau fraţii Firică, băieţii unei somităţi medicale, profesorul Theodor Firică, cel care conducea Spitalul de Urgenţă. Împreună cu fraţii Firică, am înfiinţat un teatru de păpuşi cu care am dat chiar mai multe spectacole cu o dramatizare, făcută tot de noi, după *Ivan Turbincă*. Puiu, fratele mai mare, era mai serios şi nu lua parte la tot ceea ce organizam împreună cu Andrei, cel de o vârstă cu mine. Aşa se face că doar Andrei a participat alături de mine la „colecta pentru copiii coreeni“. Era perioada Războiului din Coreea şi toată presa socialistă se isteriza scriind că imperialiştii anglo-americani aruncă din avioane păpuşi infestate cu microbul ciumei. Totodată, începuse în întregul spaţiu socialist, o mişcare de, ajutorare a copiilor coreeni. Atunci, Andrei Firică şi cu mine am luat de acasă o cutie de mască de gaze din acelea din metal, i-am făcut o fantă şi i-am legat închizătoarea cu o sforicică pe care am sigilat-o cu ceară roşie; apoi, înarmaţi cu un catastif gros, am început să mergem din bloc în bloc, cerând bani pentru copiii coreeni. Mergeam seara, pentru că ştiam că în acea perioadă o sonerie auzită pe înnoptat crea reflexe neliniştitoare în fiecare apartament. Cum-necum, după vreo zece zile domnul doctor Firică a aflat de „colecta pentru copiii coreeni“. A urmat scandalul, bătaia fiului şi pentru

http://cimec.ro

mine interdicţia pe o lungă perioadă de a mă mai vedea cu cei doi fraţi.

*

Probleme legate de arestarea tatălui meu nu am avut în Institutul de Teatru. Din fericire, şeful cadrelor era un om deosebit, care iubea studenţii şi care mi-a acordat foarte multă încredere: Nea Manole îi spuneam cu toţii. Eu o rugasem pe mama să divorţeze – de formă, bineînţeles – de tata. Şi în toate declaraţiile mele de cadre tata apărea că părăsise domiciliul, şi mama divorţase pentru acest motiv. Adevărul e că tata părăsise domiciliul, însă nu din proprie iniţiativă; fusese obligat să ne părăsească, într-o maşină, cu cătuşe la mâini şi legat la ochi. Dar, mă rog, asta este altceva. Nea Manole a ştiut exact despre ce este vorba şi a lăsat declaraţia mea aşa cum era, cu mama divorţată şi cu tatăl despre care nu ştiam nimic. Primul an de regie l-am făcut... la secţia de critică. Fapt ce ne-a prins bine, pentru că ne-am mai pus la punct cu diverse informaţii culturale. După aceea, i-am avut profesori pe un oarecare actor Ţucu (Constantin) Gheorghiu de la Teatrul Giuleşti, şi pe un regizor grec, Yannis Veakis. Veakis venise împreună cu un grup de aşa-zişi tineri actori greci, plecaţi din cauza „regimului coloneilor". Ei fiind comunişti, veniseră să se aciuiască aici, în România. Nici Ţucu Gheorghiu, nici Yannis Veakis nu erau ceea ce mi-aş fi dorit; colegii mei de la actorie îi aveau profesori pe Ion Finteşteanu şi pe Marietta Sadova. Era o mare tristeţe pentru mine când ei se duceau să asiste fericiţi la premiera sau premierele profesorilor lor. Pe când noi, cei patru care eram studenţi-regizori, nu ne puteam duce la nicio premieră – pentru că Ţucu Gheorghiu era un actor de mâna a treia, şi Yannis Veakis nu punea în scenă. Totuşi, ca să fiu cinstit faţă de Veakis, trebuie să recunosc că,

http://cimec.ro

deşi era închistat într-o gândire de stânga, el este profesorul care m-a ordonat cel mai mult şi care m-a obligat să învăţ cât mai exact cum se analizează un text. El m-a învăţat să văd ce vrea să spună un spectacol, să ştiu ce trebuie să aleagă un regizor dintr-un text şi cum se alcătuieşte structura lui.

Din anul trei, am avut noi profesori, pe Moni Ghelerter şi pe George Dem Loghin. Şi tot din anul trei eu am început să fiu apropiat de clasa doamnei Marietta Sadova, pentru că, împrietenindu-mă cu unul dintre studenţii de la clasa ei, cu Florin Piersic, şi căutându-i un text pentru examenul de trecere din anul III în anul IV, am propus piesa lui Ibsen *Peer Gynt*. S-au jucat atunci, la examen, primul tablou – „Povestirea lui Peer" – şi tabloul şase, „Moartea lui Aase", care era interpretată de Leopoldina Bălănuţă. Dat fiind succesul foarte mare pe care l-au repurtat Florin şi Leopoldina cu aceste două scene, s-a hotărât ca examenul de diplomă – atât al lui Florin cât şi al meu – să fie *Peer Gynt*, montând acest spectacol la Studioul Casandra.

*

Cât a stat la Jilava, tata nu a avut dreptul nici la pachet, nici la vorbitor. De-abia după ce a fost mutat la Canal, la Poarta Albă, a început să aibă voie la un pachet odată pe lună şi tot câte odată la un vorbitor. Vorbitorul era un moment pe care-l aşteptam zile şi săptămâni, repetându-ne în minte tot ce aveam să ne spunem. În noaptea de dinaintea vorbitorului, luam din Gara de Nord un personal care oprea spre dimineaţă în Gara Dorobanţu. Când am venit prima oară la tren, am rămas îngrozit de ce vedeam. Era aproape ora 11 noaptea, câte un bec ici-colo arunca o lumină bolnavă peste sute de femei care stăteau tăcute, aşteptând să fie trasă garnitura la

http://cimec.ro

peron. Întotdeauna, cu o întârziere sadică, garnitura trenului apărea doar cu câteva minute înainte de ora plecării. În acel moment, mulțimea tăcută de făpturi firave începea să strige, să se agațe de scări, de tampoane și, nu de puține ori, să fie urcate pe ferestre. Multe femei tocmeau un hamal care se urca din mers, la capătul peronului, și așa reușeau să obțină un loc – altfel se mergea în picioare până către dimineață. În haosul urcării în câteva minute, femeile se călcau în picioare, cădeau, scăpau pe jos pachetele pregătite cu grijă, așa că, după plecarea trenului, de multe ori pe peron, în lumina aceea de noapte, printre rudele rămase erau fructe căzute, dâre de zahăr, mâncare, borcane sparte.

Acolo, în gară, am văzut pentru prima oară un mort. Era un hamal mai bătrân împins de disperarea oamenilor sub roțile trenului. Fusese scos de sub tren și stătea cuminte, așa, ciopârțit, pus ceva mai departe, pe un peron gol. În ziua aceea, trenul a ajuns în Gara Dorobanțu doar cu câteva minute întârziere.

În gară așteptau zeci de căruțe. Între gară și colonia penitenciară erau câțiva kilometri care trebuiau parcurși cât mai repede; deținutul avea drept la vorbitor doar dacă era trecut pe o listă cu numele rudelor venite să-l vadă, altfel era scos la muncă și pierdea acel moment așteptat o lună întreagă sau câteodată mult mai mult. Suiți în căruțe, începea o goană teribilă. Țăranii cereau tot mai mult ca să-și bată caii și să ajungem cât mai repede, să figurăm pe listele vorbitorului. Imaginea era a unui vis rău. Câmpia amorțită din noapte începea să se miște. Cerul tocmai se lumina puțin, o geană roșie-sângerie tăiată de contururile întunecate ale coloniei Poarta Albă. Spre bucata aceea de întuneric goneau pe șoseaua nepietruită zeci de căruțe care se luau la întrecere pentru un ban în plus. Ajunși la Colonie, după ce eram înscriși

http://cimec.ro

şi după două-trei ore de aşteptat în câmp, eram chemaţi la vorbitor în grupuri de câte o sută. Vorbitorul se ţinea într-o baracă lungă, special amenajată. Avea aproximativ o sută de metri şi spaţiul din interior era împărţit de două plase de sârmă care mergeau din podea până în tavan. Între plase se plimbau miliţieni înarmaţi. Când am intrat în baraca-vorbitor ei – rudele noastre – erau înşirate de-a lungul plasei de sârmă. Am început să alergăm din stânga-n dreapta şi să ne strigăm persoana iubită, greu de recunoscut în zeghe, cu capul ras, slăbit şi cu ochii mari. După un timp, ne găseam taţii, fraţii, rudele. De fiecare dată când am fost la vorbitor împreună cu mama, s-a întâmplat acelaşi lucru: după cinci-şase minute în care s-a vorbit – vorbit este un fel de a spune, închipuiţi-vă două sute de oameni care strigă unii la alţii, – după acest prim moment s-a lăsat o linişte de neclintit. Stăteam muţi şi ne uitam unii la alţii. Nu mai ştiam ce să ne spunem. Emoţia făcuse să avem un gol în cap. Şi în acea linişte adâncă, când unul dintre miliţieni striga „Gata, vorbitorul s-a terminat!", începea un vacarm de nedescris. Tot ce uitaserăm să-i spunem, tot ce repetaserăm în minte zile în şir, ne revenea în memorie şi vroiam să-i spunem neapărat omului nostru drag. Şi, în timp ce strigam lucruri importante, sau banale, sau de iubire eram scoşi pe o uşă, rudele noastre erau scoase pe alta.

Aşa m-am întâlnit cu tatăl meu acolo timp de patru ani. Când s-au împlinit cei cinci ani de detenţie la care fusese condamnat şi i-au dat drumul, m-am dus să-l iau de la gară, la un tren de seară. Am trecut de trei ori pe lângă vagonul unde, la geam, era el şi nu l-am recunoscut. Era slab, nu mai avea dinţi şi era îmbrăcat într-o haină peticită. Când am rămas aproape singuri şi peronul s-a golit, şi m-a strigat, mi-am regăsit tatăl într-o persoană pe care aproape că nu o cunoşteam. Am plecat

http://cimec.ro

spre casă; bunica mea murise şi noi trei stăteam în aceeaşi cameră, într-o nouă locuinţă, pe Vasile Lascăr, unde familia Nicolaescu, proprietarii (adică foştii proprietari) ne-au găzduit de frica unei confiscări abuzive a apartamentului.

Terminasem liceul şi eram student la regie teatru. În noua casă locul meu de învăţat era în hol. Aveam un birou vechi, adus din podul casei şi pus acolo, în holul în care dădeau mai multe uşi ale unor camere înconjurătoare. O cameră era a noastră – unde eram eu, cu tata şi cu mama; o alta era a doamnei Lidia, fiica fostului proprietar; a treia era locuită de un tânăr motociclist de la Dinamo, cu nevasta şi cu nou-născutul Florinel; iar după un paravan, în fundul holului, locuia fostul proprietar, domnul Nicolaescu, fost prim-procuror la Înalta Curte de Conturi. În această aglomeraţie de suflete eu trebuia să învăţ. Seara în special, tânăra familie a motociclistului îmi acapara interesul cu gemete şi strigăte vioaie de „aşa, aşa" sau „acum, acum" sau „nu, nu acolo!". Doamna Lidia, când nu lucra acasă „cu materialul clientului", câinele ei Pufi îşi băga între labe perdeaua din dreptul uşii şi ore în şir îşi închipuia că este căţeaua visurilor lui; iar din dosul paravanului improvizat în hol fostul prim-procuror vorbea singur şi trăgea vânturi. Iar eu, tânăr şi pur, îl studiam pe Stanislavski. Şi mă pregăteam să pun în scenă *Peer Gynt*.

Aşa a fost până când, devenind regizor cu un anumit renume şi cunoscându-l pe Gogu Rădulescu, am obţinut prin el casa în care locuiesc şi astăzi. Cu timpul, m-am împrietenit cu Gogu Rădulescu şi el a jucat un rol în cariera mea. L-am cunoscut dintr-o întâmplare, în perioada de după Craiova, când eram proaspăt angajat al Teatrului Naţional. Nu de mult o cunoscusem pe Eugenia Marian,

http://cimec.ro

zisă Ghighi între prieteni. Era văduva lui Camil Petrescu. Avea în splendida vilă în care locuia şi un bust al fostului ei soţ. De aceea, prietenii mei îi spuneau „madam Bustul". Eu nu am avut multe combinaţii feminine, şi totuşi, cu Ghighi a fost o pălălaie de amor total. Cum eu nu aveam bani şi cum ea avea (trăiască drepturile de autor!) şi avea şi bune obiceiuri, mergeam aproape seară de seară la Athenée Palace. Exista pe vremea aceea o mică grădină cu vreo patru mese, nimereai acolo chiar din hol, înainte să ajungi la barul de zi. Acolo l-am cunoscut pe Gogu Rădulescu. Era ministrul comerţului. S-a prezentat „domnul Georgescu, om de afaceri din Germania, căruia îi face plăcere să cunoască români". Adevărul este că nea' Gogu era ieşit la vânătoare de gagici, pentru că soţia lui, doamna Dorina, era plecată la Paris. Se pare că Ghighi l-a fermecat cu stilul ei direct, provocator, dar din păcate pentru cel interesat nu s-a întâmplat nimic din ceea ce dorea – nici când, în aceeaşi seară, am fost invitaţi la el acasă. După vreo câteva zile, am aflat de la „băieţii" de la Athénee cine era de fapt domnul Georgescu. Cu timpul, m-am apropiat de Gogu Rădulescu şi de Dorina, şi de multe ori, vinerea, puteai întâlni la ei acasă câţiva dintre adevăraţii oameni de cultură ai ţării. Spectacolele de teatru, expoziţiile de pictură, concertele, cărţile erau marea lor pasiune. Gogu Rădulescu era un om deosebit care nimerise greşit într-o ideologie strâmbă. De aceea, probabil ca să compenseze, ajuta cât putea de mult pe toţi cei care îl solicitau. Odată cu trecerea anilor, şi în special după moartea doamnei Dorina, Gogu devenise un om singur, speriat de tot ce se întâmpla în jurul lui, şi nu odată, când nu eram decât noi doi şi când vroia să-mi spună ceva important, mă chema în bucătărie unde dădea drumul

http://cimec.ro

la apă, şi apoi, în şoaptă, îmi spunea ce avea de spus. În 1990 m-a rugat să-l duc cu maşina la Procuratură, unde a şi fost temporar arestat. Este ultima imagine pe care o am cu el. După un timp, Gogu a murit – cu minţile bolnave, părăsit de toţi, neştiind, pe ce lume este.

*

Să revenim la *Peer Gynt.* Studioul Casandra a fost un vis. A fost iluzia unor studenţi absolvenţi că au „teatrul lor". Împreună cu colegii mei David Esrig, Dumitru Cihodaru şi Dan Alecsandrescu, veneam şi repetam zilnic, având senzaţia că suntem stăpânii spirituali ai Casandrei. Chiar eram. Eram prima generaţie care avea teatrul ei, cu maşinişti, electricieni, cabiniere etc. Repetam zilnic dimineaţa şi seara, câteodată şi noaptea. Aşa au apărut la public *Peer Gynt*, *Vicleniile lui Scapin*, *Dezertorul* şi toate celelalte. Florin Piersic şi Leopoldina Bălănuţă au avut un succes nebănuit în *Peer Gynt* – Florin impresionând în special în partea a doua a spectacolului, atunci când juca maturitatea şi bătrâneţea personajului. Camilo Osorovitz, pictor şi grafician de excepţie, a făcut nişte decoruri splendide, greu de manevrat dar încântător de privit. Muzica era a lui Grieg. Mai trebuia oare ceva pentru un succes? Reuşita lui Piersic şi a celorlalţi studenţi actori s-a aşezat şi asupra mea. Vlad Mugur, căruia îi făcusem asistenţă la *Bărbierul din Sevilla*, m-a chemat să merg cu el la Craiova, alături de grupul de actori care au fost numiţi pe drept cuvânt „generaţia de aur". Au plecat atunci Amza, Cozorici, Rauţchi, Sanda Toma, Silvia Popovici, Rebengiuc, Eliza Plopeanu, Ioana Bulcă, Titi Rucăreanu şi.... sper că n-am uitat pe nimeni. Ca scenografi erau, Popescu-Udrişte, Todi Constantinescu

http://cimec.ro

şi pictorul Piliuţă. Iar ca regizori, Radu Penciulescu, Vlad Mugur (ca prim-regizor), şi eu. Eram o echipă! O echipă care s-a instalat brutal – şi la propriu şi la figurat – în viaţa Teatrului Naţional din Craiova. Oraşul era în perioada aceea un tipic târg de provincie. Adormit şi retrograd. În special, Teatrul Naţional mirosea a vechi. Te aşteptai să vezi molii zburând pe culoare. Teatrul avea o serie întreagă de actori deosebiţi, actori foarte speciali, pe care, însă, trecerea timpului şi rutina îi transformase în edecuri ale scenei. Erau Remus Comăneanu, Manu Nedeianu, Madeleine Nedeianu, Margot Boteanu, Richard Rang, Gheorghe Rocoş, actori serioşi, dar asupra cărora timpul lăsase urme. La Craiova am făcut un spectacol împreună cu Radu Penciulescu, *Tudor din Vladimiri*, o piesă de Mihnea Gheorghiu, un text destul de plicticos şi pretenţios literar, reluat de autor şi ca piesă şi ca scenariu de film. Cred că s-a ratat ocazia să se facă şi un balet pe gheaţă... Nu pot uita finalul când, la dorinţa autorului, Tudor venea pe un cal împrumutat de la pompieri, cal căruia toată lumea îi dădea zahăr, motiv pentru care animalul şi-a stricat stomacul şi, exact în momentele de exaltare patriotică, trăgea pârţuri, aşa că figuranţii care mergeau în spatele lui aveau pistrui pe faţă. Primul lucru important pe care l-am făcut în acea perioadă a fost asistenţa la *Tragedia optimistă* de Vsevolod Vişnevski, pusă în scenă de Vlad Mugur, cu scenografia lui Jules Perahim, spectacol în care Olga Tudorache făcea o mare creaţie. Tot atunci am realizat primul meu spectacol într-un teatru profesionist, *Gâlcevile din Chioggia* de Carlo Goldoni, cu o distribuţie absolut de excepţie: Sanda Toma, Silvia Popovici, Ioana Bulcă, Madeleine Nedeianu, Margot Boteanu, Amza Pellea, Richard Rang, Dumitru Rucăreanu, Constantin Rauţchi,

http://cimec.ro

Mircea Bohoreanu. La teatru spectacolul s-a jucat în decorurile şi costumele lui Popescu-Udrişte; erau făcute din plase de pescuit combinate cu materiale puternic colorate. Spectacolul, l-am jucat şi pe lacul din Parcul Bibescu. Am instalat pe apă un ponton reprezentând scena, iar intrările şi ieşirile din scenă se făceau cu bărci şi, în final, când femeile furioase îl fugăreau pe Tofollo, jucat de Rucăreanu, el nu mai avea unde să fugă şi se arunca în apă.

La început, viaţa era destul de amuzantă la Craiova, pentru că se desfăşura în doi timpi: erau repetiţiile, care durau şi o zi întreagă, şi după aceea se mergea în grup să se mănânce în oraş. La Grădina Minerva aveam masa noastră rezervată. Erau seri minunate cu povestiri despre teatru, seri la care ni se alăturau oameni de mare calitate intelectuală ai oraşului, dar şi un grup de piloţi care erau fascinaţi de spectacolele noastre, iar noi de generozitatea primelor lor de zbor... Vlad era un om cu totul deosebit, şi exercita asupra noastră o influenţă şi o fascinaţie absolut extraordinară. Odată, mi-a spus că cei talentaţi nu mănâncă dulciuri şi eu, care vroiam să fiu talentat, nu am mâncat ani de zile prăjituri. Era înzestrat cu un talent ieşit din comun, cu o putere de a transforma orice actor în unul de calitate. Spectacolele lui nu lăsau indiferent pe nimeni. A fi asistentul lui Vlad şi a lucra cu el a fost una dintre marile şanse ale carierei mele. Nu întotdeauna au fost „zile calde" la Craiova; au fost şi încercări bine orchestrate în care s-a căutat băgarea noastră în puşcărie, dar, din fericire, lucrurile nu au reuşit să ajungă prea departe. Nici noi nu eram întotdeauna uşi de biserică. Îmi amintesc cu plăcere de unul dintre momentele de amuzament pe care le-am creat acolo cu Radu Penciulescu. Una dintre actriţele mai în vârstă, Sarmiza Lungeanu, venea

http://cimec.ro

la teatru cu nepotul ei de 7-8 ani. Era către vară, şi puştiulică stătea şi se juca prin curte, în jurul unei pete mari de păcură pe care o lăsa camionul de decoruri al teatrului. Şi atunci noi l-am învăţat pe nepotul Sarmizei să bage mâinile în păcură şi să-şi deseneze nişte flori pe costumaşul alb cu care era îmbrăcat. Era vară, culoarul către scenă era deschis, se repeta o piesă în versuri şi dinspre scenă se auzea un fel de melopee liniştită. După ce s-a mânjit bine de tot, i-am spus nepoţelului: „du-te acum pe scenă să te vadă mătuşica, o să-i facă plăcere". A fost foarte frumos. Se auzeau versurile şi brusc, un urlet – care a coincis probabil cu momentul în care copilul a apărut în faţa bietei mătuşi. Evident că şi eu şi Penciulescu am fugit. Am încercat să repetăm acest episod şi l-am învăţat să-şi facă o mască şi să joace rolul unui negru. Băiatului i-a plăcut ideea şi, din nou, un urlet a fost salutul cu care a fost primit bietul copil. Am fost rugaţi de Vlad şi de Manu Nedeianu, directorul teatrului, să nu mai facem aşa ceva, ba chiar am fost ameninţaţi că vom fi daţi afară. Şi de atunci l-am lăsat în pace pe nepotul Sarmizei Lungeanu. Tot în perioada fastă de la Craiova am montat *Soldatul Švejk*, dramatizare de Jean Grosu după Hašek, spectacol în care Matei Alexandru a realizat un rol excepţional. Ca un răspuns la munca mea, am primit din partea Ministerului Culturii al Cehoslovaciei o invitaţie de două săptămâni la Festivalul de Teatru de la Karlovy Vary, festival care marca 25 de ani de carieră a marelui regizor ceh E.F. Burian. Aici m-am împrietenit cu un polonez cam grăsuţ, dar care era cel mai sclipitor dintre tineri: Jerzy Grotowski. Despre prietenia mea cu el voi vorbi, însă, mai târziu.

După o perioadă de relaţii calde cu cei din teatru, atunci când entuziasmul nostru se cam împuţinase şi când legăturile

http://cimec.ro

noastre cu „moştenitorii de drept“ ai Teatrului Naţional din Craiova s-au deteriorat, fiecare a început să plece către locurile în care eram doriţi cu adevărat. Încetul cu încetul, actorii minunaţi pe care-i adusese Vlad au plecat spre Bucureşti – care către Teatrul Naţional, care către Teatrul Municipal. Bineînţeles că am plecat şi eu. Am avut marele noroc ca maestrul Sică Alexandrescu să dorească să vin ca asistent al lui şi, în acest fel, să fiu angajat la Teatrul Naţional. Atunci nu am realizat ce importanţă va avea în viaţa mea să fiu asistentul marelui om de teatru care a fost Sică Alexandrescu.

*

O zi cu Sică Alexandrescu începea de obicei la şapte dimineaţa. Stăteam în Vasile Lascăr, la nr.80, nu departe de casa maestrului. La şapte venea maşina domnului Sică, mă lua, după care mergeam în strada Precupeţii Vechi unde doamna Aurica, ce îl conducea până la poartă, îi întindea invariabil cu acelaşi gest pălăria. După care plecam în Piaţa Amzei. Ajunşi aici, negustorii îl salutau cu mare respect pe domnul Sică, şi dânsul începea tocmeala, argumentând că „nu cumpără doar un kilogram de linte sau de porumb“. Cumpăra cu sacul, cumpăra pentru multitudinea de orătănii din curte. Era un spectacol fascinant să vezi mica desfăşurare de forţe care parcurgea piaţa ca într-un balet bine reglat: întâi venea domnul Sică, după el asistentul – adică eu – după mine Stambuliu, omul de casă al domnului Sică şi.... maşina. Când, portbagajul era umplut, plecam la Teatrul Naţional. Aici, îl aşteptau misiţii care-i propuneau spre cumpărare tablouri, inele, cărţi rare, bastoane de epocă etc. La opt şi jumătate apărea doamna Lidia Sava, văduva marelui

http://cimec.ro

om de teatru Ion Sava. De origine italiană, înaltă, rasată, cu părul alb, doamna Sava îi întindea domnului Sică mapa cu problemele curente ale teatrului. Domnul Sică mai dădea câteva telefoane, semna hârtiile... La nouă şi jumătate se pleca spre teatru, pe jos. Domnul Sică apărea la repetiţie la zece fără cinci. Actorii se lipeau de perete când trecea el. „Actor pe culoar, actor inutil" obişnuia să spună. „Actorul este ori pe scenă ori în cabină, pregătind rolul" şi repeta: „Actor pe culoar, actor inutil!"

Ţin minte o întâmplare care m-a marcat. Fascinat de personalitatea domnului Sică, am uitat să plec înaintea lui la teatru şi am plecat împreună spre repetiţie. Ajunşi în Pasajul Comedia domnul Sică s-a întors spre mine: „Ce faci, unde mergi?", „Merg la repetiţia dumneavoastră", „Nu, nu cred că mergi la repetiţia mea", „De ce?" am întrebat eu stupefiat. „Domnule Cernescu, eşti asistentul meu de regie. Îţi dai seama în ce situaţie penibilă mă pui intrând odată cu mine în teatru? Dumneata trebuia să fii demult în sală, verificând dacă totul este în ordine. Nu mă interesează de ce-ai rămas cu mine. Pleacă acasă şi vino mâine. Azi ţi-am oprit o zi din salariu".

Domnul Sică a reprezentat şi reprezintă şi astăzi pentru mine puterea supremă de necontestat în teatru. Lui i se datorează pleiada de mari actori aduşi la Teatrul Naţional din rămăşiţele teatrelor particulare proaspăt desfiinţate de puterea comunistă. Lui i se datorează acele spectacole Caragiale antologice ale Teatrului Naţional. Lui i se datorează atmosfera de lucru excepţională în care au putut să creeze Moni Ghelerter, Finţi, Cojar, Berechet, făcând să apară spectacole ca *Cei din Dangaard*, *Trei surori*, *Bădăranii*, *O scrisoare pierdută*, *Titanic vals*.

http://cimec.ro

În perioada „triumviratului" de la conducerea Teatrului Naţional (Stancu – Baranga – Sică), domnul Sică venea la opt şi jumătate la teatru şi rezolva toate problemele înaintea tuturor. Pe la douăsprezece, când venea, Baranga nu mai avea nimic de rezolvat, încât căuta un partener de şuetă; şi Zaharia Stancu – directorul general – atunci când venea, se închidea în biroul lui şi scria ore în şir.

Cât am fost asistent al domnului Sică am participat la un moment antologic care arată care erau raporturile teatrului cu puterea. Baranga scrisese *Siciliana*, o piesă în care problemele agriculturii erau discutate la un alt mod decât cel oficial. S-a hotărât o vizionare la cel mai înalt nivel. Au venit toţi funcţionarii culturali importanţi, plus ministrul culturii, şi chiar Leonte Răutu, care răspundea pe atunci de cultură în aparatul superior de partid. În faţa acestei situaţii, domnul Sică m-a chemat în culise, mi-a dat un text de spectacol şi mi-a spus: „Stai ascuns după perdeaua din sală, de lângă scenă, şi te uiţi numai la cele două loji cu ştabi şi îmi faci pe text un semn unde râd şi un semn unde se încruntă sau discută între ei; după fiecare act vii la mine şi-mi arăţi". În felul acesta, când au început discuţiile domnul Sică ştia la ce să se aştepte de la fiecare dintre ei. Discuţiile au durat foarte mult. Eu stăteam pe sală, aşteptând. La un moment dat, a apărut un domn scund, foarte bine îmbrăcat – ţin minte şi-acum că avea o pereche superbă de pantofi italieneşti, o raritate în acele vremuri. Şi domnul mi-a spus: „Fii amabil şi cheamă-l afară pe tovarăşul Răutu". Era aproape o blasfemie. „Nu pot să intru acolo, şi oricum nu o să vină" am răspuns. „Du-te şi spune-i că-l cheamă Perahim. Să vezi că o să vină". Şi într-adevăr, Răutu a venit, a stat puţin de vorbă cu Perahim şi... după câteva minute şedinţa

http://cimec.ro

s-a terminat cu felicitări pentru Baranga. Toată lumea ştia că Baranga era prieten al familiei Perahim, care era, la rândul lui, prieten cu Răutu.

După ce am lucrat la câteva spectacole ca asistent de regie, mi s-a dat să pun în scenă o piesă neinteresantă de Calderon, *Judecătorul din Zalameea*. Un nobil violează frumoasa fată a unui ţăran şi ţăranul vrea să se răzbune. Mai simplist nu se putea. Piesa era tradusă de un oarecare Aurel Vasilescu, care era omul de casă şi coşniţă al lui Zaharia Stancu. Când am citit textul, m-am îngrozit, pentru că era cea mai proastă traducere pe care o citisem vreodată. Am încercat să o modific, dar nu s-a putut. Vasilescu a aflat. A turnat! Stancu a ţipat! Iar eu m-am executat. A ieşit un spectacol curăţel, cu o distribuţie excelentă, într-o limbă română scâlciată – toate astea pentru a plăti un servitor.

La Naţional am mai trecut printr-o aventură. Am avut de pus în scenă o piesă „pentru alegeri", cu Florin Piersic şi Ioana Bulcă; dar, din diferite motive, nu s-a făcut decât o singură repetiţie şi evident aşa-zisul spectacol a fost un dezastru. Zaharia Stancu ne-a dat afară, însă domnul Sică, după o săptămâna ne-a adus înapoi.

*

Faptul că a trebuit să pun în scenă „obligaţii de serviciu", şi cum nu mă încânta perspectiva unor noi asistenţe de regie, care pe mine mă plictiseau de moarte, a făcut ca atunci când Vlad Mugur a trecut ca director artistic la Teatrul Regional Bucureşti să îl urmez şi să abandonez fără niciun regret atmosfera caldă, dar nemişcată, a Teatrului Naţional. „Jocurile" se făceau acolo la niveluri mult prea înalte pentru vârsta şi experienţa mea. Am preferat să fiu cu Vlad Mugur

http://cimec.ro

într-o nouă aventură, căci aventură era trecerea noastră la noul teatru. Fusese înfiinţat pe ruinile unui ansamblu ce cuprindea o serie de actori eliminaţi din diferitele teatre cu ocazia unor restructurări şi avea menirea să monteze spectacole ce urmau să fie prezentate în oraşele şi comunele Regiunii Bucureşti. Se spune că la apariţia aşa-ziselor spectacole ale Teatrului Regiunii Bucureşti, ţăranii protestau, spunând: „Noi la sapă, noi sub arşiţă şi tot noi la teatru? Nu-i drept!"

Pe Vlad Mugur nu l-a interesat programul ideologic ce-i fusese destinat Teatrului Regional. El a vrut să facă să apară un nou teatru în Bucureşti. Şi a reuşit. Prima mişcare a fost schimbarea numelui, şi Teatrul Regional Bucureşti a devenit Teatrul „Barbu Delavrancea". Apoi a urmat repararea şi modernizarea, pe cât posibil, a sălii.

Director general al teatrului era o actriţă anonimă din Galaţi, Victoriţa Dinu, incultă şi lesbiană, dar înzestrată cu o dorinţă de parvenire cum nu am văzut niciodată – egală poate doar cu lipsa ei de talent. Obţinuse postul culcându-se cu Gheorghe Apostol, care era deputat de Galaţi. S-au cunoscut într-o seară, la Restaurantul Dunărea, unde era o masă dată de teatru cu ocazia unei premiere şi nu departe o alta a grupului de activişti care sărbătoreau alegerea tovarăşului deputat. La masa artiştilor eram şi eu, venit în Galaţi cu o zi înainte pentru că urma să pun în scenă o piesă. Când restaurantul a rămas gol, cu excepţia noastră care între timp uniserăm cele două mese, am fost mirat că la o măsuţă de lângă intrare doi bărbaţi solizi mâncau înfometaţi ciorbă după ciorbă. La un moment dat, m-am întâlnit cu unul dintre ei afară: „Vă place mult ciorba", am zis eu. „Fii serios tovarăşu' – mi-a răspuns. E votcă, dar o luăm aşa pentru că nu avem voie să bem când îl păzim pe tovarăşu'".

http://cimec.ro

În noaptea aceea se pare că a fost parafată numirea Victoriţei Dinu. Ştiu doar că, după câteva zile, Victoriţa, în plină excitaţie erotico-politică, în cerc închis dar suficient de deschis ca să se afle, povestea în teatru câte cicatrice are pe spate tovarăşul Apostol; semne rămase, zicea ea, de la anchetele Siguranţei. Siguranţă sau nu, ce este sigur e că zbenghuielile din patul danubian au propulsat-o pe Victoriţa Dinu directoare la Bucureşti. Vlad Mugur a reuşit să o stăpânească un timp pe vajnica directoare, şi în acea perioadă, sub conducerea lui, s-au realizat mai multe spectacole valoroase.

După perioada de abstinenţă regizorală şi de presiuni academice de la Teatrul Naţional, libertăţile căpătate alături de Vlad Mugur mi-au creat pofta unor spectacole libere, explozive, populare, fundamental diferite unul de altul. În cinci ani, am montat numai la Teatrul „Barbu Delavrancea" şapte spectacole şi încă două la două teatre: *Vizita bătrânei doamne* la Braşov şi *Somnoroasa aventură* la Teatrul de Comedie. Primul spectacol făcut de mine la Teatrul Delavrancea a fost *Millo director* de Vasile Alecsandri. Era conceput ca un spectacol din gravuri de epocă. Un mare ecran luminat din spate era în centrul scenei, o parte din actori jucau în faţa ecranului, iar alţii în spatele lui. Se crea astfel un continuu joc între real şi umbre, între dimensiunea normală a actorilor şi supradimensionarea lor. Scenografia era a lui Paul Bortnovski. Tot el a realizat şi un ingenios joc de perdele care deveneau uşi sau ferestre mişcătoare pentru *Iaşi în carnaval*, tot de Vasile Alecsandri. Cele două piese formau împreună un spectacol unitar.

Un alt spectacol a fost *Mielul turbat* de Aurel Baranga. Piesa fusese jucată mai de mult la Teatrul Naţional cu un

http://cimec.ro

enorm succes, având o distribuţie „forte", în frunte cu Birlic care-l juca pe Spiridon Biserică. Spectacolul lui Sică era o farsă, un spectacol perfect. La zece ani de la premiera de la Naţional am pus în scenă piesa la Teatrul „Delavrancea", gândind un spectacol satiric, influenţat fiind de teatrul lui Maiakovski. Montarea lui Camillo Ossorovitz, minunatul scenograf de la *Peer Gynt* era simplă şi nebună totodată. Mobilele intrau şi ieşeau din scenă în funcţie de nevoile momentului. Telefoanele de la şefi veneau din podul teatrului (adică „un telefon de sus"), personajele intrau şi ieşeau pe ritmurile unor marşuri din opere celebre şi în final personajele negative erau aruncate la propriu în nişte tomberoane de gunoi. Da! Era un spectacol agitatoric în sensul cel mai bun al cuvântului şi Silviu Stănculescu, seriosul Silviu, făcea un minunat rol comic în Spiridon Biserică. Au urmat alte spectacole: *Dracul uitat* de Jan Drda, *Şapte inşi într-o căruţă* de Paul Anghel, *Stăpânul apelor* de C. Pastor, *Rădăcini* de A.Wesker şi *Amphytrion 38* de Jean Giraudoux. Despre acest ultim spectacol temutul critic Radu Popescu a scris: „Dinu Cernescu a reuşit să facă din *Amphytrion 38* „*Amfitrion 00*". Acum realizez că am făcut acest spectacol mult prea devreme. Radu Popescu avea parţial dreptate, nu mai era *Amfitrion 38*, dar nici „*00*". Nu mă dezic de nimic din ce-am făcut în acest spectacol, jucat astăzi nu ar avea nimic desuet în el şi sunt sigur că ar avea un real succes. Practic, împreună cu scenograful Vladimir Popov, un arhitect venit spre teatru, am conceput un „spectacol distructiv" – termenul ne aparţine. La autor ambianţele erau delicate, cu iz aristocratic. Noi am ales sordidul. Primul act se petrecea, în spectacolul nostru, în curtea interioară a unei case dărăpănate, printre gunoaie şi

http://cimec.ro

găini care scurmau după hrană. Aveam câteva găini care nu mai primeau mâncare cu o zi sau două înainte de spectacol şi cărora le dădeam drumul printre actori în timp ce pe jos erau aruncate boabe de porumb. Bieţii actori îşi jucau scenele în timp ce printre picioarele lor se băteau pe mâncare găini înfometate. Şi pentru că nu mi se părea suficient, în timpul fiecărui monolog, se aruncau în scenă din diferite locuri cutii goale şi gunoaie. Acordul era perfect. În această lume abjectă se mişcau în costume diafane actorii. Costumele erau croite numai din voaluri şi materiale transparente bleu şi roz. Tunicile bărbaţilor erau foarte scurte, aşa că se vedeau mai toate dedesubturile, iar femeile erau abia acoperite, având însă coafuri înalte în care erau înfipte pene exotic colorate. Lumea în sală era şi amuzată şi scandalizată. Dorina Lazăr, care era în distribuţie, mi-a povestit cum a fost în turneu cu spectacolul într-un orăşel de provincie. Sala era plină de elevi şi profesori. Prezenţa teatrului era considerată o acţiune culturală. La sfârşit, elevii erau în delir şi profesorii vociferau: „Să vă fie ruşine! Să vă fie ruşine! ". Eu eram fericit, actorii înspăimântaţi, oficialităţile revoltate. După câteva spectacole piesa a fost scoasă de pe afiş. „Teatrul distructiv" îşi trăise scurta lui existenţă.

Am uitat să spun că înainte de a fi la Teatrul „Delavrancea" am pus în scenă la Teatrul Tineretului (Teatrul Mic de astăzi), *De Pretore Vincenzo* de Eduardo de Filippo, cu Florin Vasiliu în rolul principal şi..., important de reţinut, cu scenografia lui Jules Perahim. Prin Vlad Mugur am cunoscut o serie întreagă de oameni de mare valoare: pe Catinca Ralea care era un minunat om de televiziune, o traducătoare deosebită, dar şi un prieten de nădejde; pe Taşcu Gheorghiu care putea fi găsit, seară de seară, după ora 23,

http://cimec.ro

stând singur la o masă la restaurantul Lido, pregătindu-se să petreacă o noapte traducând, ca apoi toată ziua următoare să doarmă; pe Nina Cassian mereu flămândă de carne tânără; pe fariseul de Aurel Baranga împreună cu Gilbertte, nevasta franţuzoaică şi ghiduşă; pe aristocraticul Eugen Jebeleanu; pe genialul Grigore Moisil; pe Traian Şelmaru; sau pe profesorul Henri Wald, care de fiecare dată când i se oferea ocazia, restructura marxismul în gura mare. Între ei era Jules Perahim, înconjurat de Gelu Naum, George Voinescu, sau Nicuşor Constantinescu. Faptul că Jules Perahim făcea scenografia spectacolului unui tânăr regizor era un vot de mare încredere. Şi Perahim a făcut acest lucru pentru mine. A făcut chiar mai mult. Simpatizat fiind de el şi de Agnia Bogoslava, – soţia lui – am fost într-un fel adoptat de ei. Seară de seară eram ori la ei acasă, ori împreună la Athenée Palace sau Capşa, sau la unul dintre prietenii lor. Aşa se face că am cunoscut-o pe Eugenia Marian –, zisă Ghighi, văduva veselă a lui Camil Petrescu.

În acea perioadă eram un personaj incult, dar animat de o mare curiozitate. Prin familia Perahim şi prietenii lor am aflat de Picasso, de suprarealism, de Max Ernst, de cântecele lui Maldoror, de Urmuz, de Dali, de marile orchestre de jazz, de Brauner, de Antonin Artaud, de Eugen Ionescu etc.,etc. Au fost ani extraordinari pentru mine, ani în care am înmagazinat cu voluptate tot ce auzeam şi vedeam în jurul meu. Respiram, în sfârşit, tot ceea ce cultura oficială nega, ascundea sau interzicea. Mă hrăneam, în sfârşit, cu tot ce-mi fusese ascuns şi neştiut până atunci. Lucrurile păreau să meargă la nesfârşit aşa – însă nu a fost să fie. Gheorghiu Dej a murit, a venit Ceauşescu şi-au început să circule alte reguli prin dedesubturile puterii. Fost colaborator al lui Dej,

http://cimec.ro

prieten al lui Răutu, el însuşi evreu, Perahim nu mai era în graţiile oficiale. Am simţit asta chiar pe pielea mea. După ce făcusem un nou memoriu la Comitetul Central, cerând să mi se acorde viză pentru Franţa, am fost chemat într-o bună zi de februarie 1967 la Securitate „pentru o discuţie". Am fost primit în clădirea aceea mare, gri, din spatele Poliţiei, mai jos de Galeriile Lafayette (Magazinul Victoria), la etajul II, într-un birou elegant, unde erau doi ofiţeri aşezaţi la o masă şi unde au mai apărut încă doi. Mi s-a explicat că memoriul meu nu are nicio valoare, dar că voi putea călători unde vreau dacă voi îndeplini următoarele condiţii: Nu voi comenta cu nimeni niciodată nimic din ce nu îmi place în jurul meu; şi să rup orice relaţie cu „acel cuib reacţionar de la familia Perahim, unde este înjurat regimul şi chiar tovarăşul Ceauşescu personal". „Dar la familia Perahim nu este înjurat regimul" am spus eu. „Nu este adevărat" mi s-a replicat. „Putem să îţi reproducem tot ce s-a vorbit la ei în casă în ultimele săptămâni". Şi au început să-mi spună şi... tot ce spuneau era adevărat. Eu am promis să fac ceea ce mi s-a cerut şi-am plecat. Am aşteptat să se întunece şi bineînţeles că m-am dus la familia Perahim acasă, având grijă să nu mă vadă nimeni şi să nu fiu urmărit. Le-am spus tot ce aflasem şi le-am cerut iertare, spunându-le că o perioadă este mai bine să nu ne mai vedem. A doua zi am fost chemat din nou la Securitate împreună cu tatăl meu şi am fost întrebat de ce nu mi-am respectat înţelegerea, pentru că bineînţeles fusesem filat fără să-mi dau seama. Am spus că un om cinstit procedează cu un prieten aşa cum am procedat eu şi cred că important în primul rând este să fim cinstiţi. Nu au comentat, ne-au dat drumul şi.... am tăcut şi am înghiţit. Dar de plecat în Occident tot nu am

http://cimec.ro

plecat, până când cineva n-a dat în scris că răspunde pentru mine. A fost Ion Iliescu, pe atunci ministru al Tineretului. Eu colaborasem cu Asociaţia Studenţilor pentru a realiza „Student Clubul" şi i-a plăcut probabil, felul meu de a fi.

Pe Jules Perahim aveam să-l revăd la Paris, după mulţi ani. Reuşise să plece din România în Israel, împreună cu Agnia Bogoslava, şi acolo, după o scurtă perioadă de soţ grijuliu, plecase într-o seară după un pachet de ţigări şi se oprise tocmai la Paris, unde-l aştepta vechea lui iubită, care după un timp i-a şi devenit nevastă.

*

Anii şaizeci au fost deosebiţi de benefici pentru mine. Anii şaizeci sunt anii întâlnirilor importante din cariera mea: Televiziunea, Ştefan Iordache şi Parisul.

În 1964 am fost chemat la Televiziune să montez un spectacol. Eram primul regizor de teatru care, nefiind angajatul televiziunii, era chemat să fie colaborator. În acea vreme a colabora cu televiziunea era un fapt important, important şi riscant totodată. Dacă ieşea bine, urmau şi alte colaborări. Dacă exista cea mai mică neîmplinire, uşile se închideau pentru totdeauna. Un spectacol de teatru la televiziune, pentru mine, era o mare aventură. Veneam din teatru şi nu ştiam nimic din tehnica televiziunii, timpul de pregătire era destul de scurt şi, cel mai important „amănunt", emisiunea era în direct. Deci, cea mai mică greşeală era văzută de o ţară întreagă. Platoul era în vechiul sediu, cel de astăzi nu era construit, platoul din punct de vedere tehnic, era destul de rudimentar. Am ales *Neînţelegerea* de Camus, o dramă, care cerea o distribuţie de excepţie. Şi a avut-o. Eliza Petrăchescu, Olga Tudorache, Emmerich Schäffer, Gheorghe Dinică şi Anca Roşu.

http://cimec.ro

Scenografia a fost făcută de arhitectul Armand Crintea. El a făcut şi o machetă pentru mine, pe care mi-a explicat cum funcţionează un studiou, cadrajul, mişcările de aparat etc. La, emisiune am avut marea surpriză să aflu că patru operatori şefi erau pe platou ca simpli operatori de cameră, gest de o mare frumuseţe faţă de debutul meu. Nae Niţă, George Grigorescu, Emil Henţiu şi Titi Moţiu erau cei patru. La montaj era Victor Videriu. Pe Olga Tudorache o ştiam de la Craiova, de la *Tragedia optimistă* a lui Vlad Mugur, şi mă gândeam că nu îmi va fi greu să lucrăm împreună. Dar despre Eliza Petrăchescu nu ştiam decât ce mi se spusese până atunci. Şi tot ceea ce mi se spusese nu era încurajator.

Auzisem de Eliza Petrăchescu, dar până la *Dangaard* nu o văzusem pe scenă. Emoţiile mele erau mai mari ca ale celorlalţi, deoarece, cu câteva zile înainte, se anunţase în presă că se va monta la TV *Neînţelegerea* şi se publicase şi distribuţia. Şi am primit, imediat, atât eu, cât şi persoane din Televiziune, tot felul de telefoane anonime care ne avertizau că facem o mare greşeală că apelăm la această actriţă „terminată", nedisciplinată, un om pe care „nu se poate conta"...

La prima repetiţie am început să citim textul. La un moment dat, în actul al II-lea, este o scenă când personajul Elizei – Mama – îşi dă seama că, de fapt, şi-a omorât propriul copil. Eliza citea pentru prima oară textul. Citea aproape perfect. Intuise situaţiile rolului, cu o exactitate extraordinară. La scena de care vorbeam – a început să plângă. În text se cerea – „foarte reţinut". Însă ea a izbucnit în hohote de plâns, şi-a pus capul pe text şi a spus: „Nu se poate! Este ceva îngrozitor! Eu nu pot să joc aşa ceva!" Nu ştiam ce să fac. Eram şi eu foarte tânăr pe atunci, nu

http://cimec.ro

avusesem ocazia să mă întâlnesc cu asemenea reacţii la, actori. Şi, Eliza plângea, plângea amarnic. Era chiar mama din text, era intrată total în această situaţie, dar se dedubla totuşi, pentru că plângea durerea acelei mame, iar – pe de altă parte – comenta cruzimea scenei.

Era manifestarea sensibilităţii ei extraordinare şi a unei puteri de concentrare şi de trecere, imediat, în priză directă, în stările dramatice ale rolului. În seara când spectacolul urma să fie transmis pe post „în direct", în ultima clipă au fost aduse ghetele cu care trebuia să joace doamna Eliza. Abia atunci le-a încălţat, cu câteva minute înainte de emisie. Începuse emisiunea şi, la un moment dat, se auzeau nişte scârţâituri pe platou. Am început să căutăm, să vedem cine face zgomot. Nu era nimeni. Curând ne-am dat seama că ghetele doamnei Eliza scârţâiau. Şi atunci am hotărât să folosesc un procedeu foarte vechi, pe care îl ştie oricine. Am făcut repede rost de un lighean cu apă şi ştiind că, după vreo două pagini de text, doamna Eliza iese din cadru şi că are cam două minute pauză, am pregătit un scaun am pus ligheanul lângă el şi i-am aşteptat ieşirea. Pe şoptite, i-am explicat repede ce se întâmplă. Ea ieşea din decor îndurerată, plânsă, dar în clipa în care i-am spus despre ce e vorba, s-a amuzat grozav şi, aşa, pe înfundate a început să râdă. Situaţia o distra teribil. Atunci mi-a fost dat să văd unul din lucrurile cele mai extraordinare din cariera mea de regizor: între locul unde era aşezat acel scaun şi locul care era vizibil camerelor de luat vederi, adică locul de joc, era o distanţă cam de un metru şi jumătate. Ei bine, în clipa când i s-a făcut semn că trebuie să reintre, de la acea exuberanţă reţinută pe care o avea privindu-se cum stă cu picioarele încălţate în ligheanul cu apă, în acel metru

http://cimec.ro

şi jumătate a îmbătrânit dintr-odată cu 30 de ani şi a intrat, cu ochii şiroind de lacrimi, perfect în situaţie, continuând exact starea în care ieşise cu două minute înainte din cadru. Eram, cu toţii, efectiv uluiţi. Nimeni nu văzuse o asemenea putere de concentrare şi o trecere atât de perfect făcută de un actor de la o stare la alta.

Eliza Petrăchescu a fost unul dintre profesioniştii cei mai extraordinari cu care am avut fericirea să lucrez. Avea o putere ieşită din comun de a se confunda cu rolul. Această confundare nu era întâmplătoare. Dacă te uitai pe textul Elizei Petrăchescu – te speriai: era plin de însemnări, aproape nu se mai vedea de atâtea însemnări şi note câte îşi făcea pe el. Studia cu o foarte mare atenţie rolul. Nimic nu făcea întâmplător.

Am lucrat foarte bine cu ea la televiziune. Operatorii, Nae Niţă şi George Grigorescu – ei înşişi artişti de mare valoare în meseria lor – o cuceriseră pentru că lucrau foarte exact şi pentru că o admirau... Şi asta era foarte important şi stimulator penru ea: să simtă că cei din jur o preţuiesc şi apreciază ceea ce face. Simţea totdeauna când cineva este indiferent faţă de munca ei. Relaţiile Elizei cu Olga Tudorache au fost extraordinare: simţea că Olga o admiră şi ea, şi că – în plus – fiind o mare actriţă „are cu cine se lupta". Şi, într-adevăr, contactul lor în scenă la Neînţelegerea" era la cea mai înaltă tensiune. Pentru ea conta enorm calitatea artistică a partenerului, a regizorului, a oricui făcea parte, alături de ea, din echipa de lucru.

În 1969, am invitat-o pe Eliza să joace tot la televiziune în *Oamenii cavernelor* de Saroyan. Rămăseserăm – de la *Neînţelegerea* – foarte legaţi. Vorbeam des la telefon, mai ales seara. Convorbirile noastre durau uneori ore în şir...

http://cimec.ro

Ea era un om foarte singur şi simţea, probabil, că eu nu numai că am încredere în ea, dar că o şi iubesc foarte mult. Totdeauna a fost obsedată că nu este iubită.

În *Caverne*, la Teatrul Mic, unde, în 1976, am invitat-o să-şi reia rolul de la Televiziune, mi-a cerut, la un moment dat, să-l las pe un anumit cortinier să fie totdeauna acolo, pentru că îi plăcea cum trage cortina. Într-adevăr, avea dreptate: nea Ion trăgea cortina foarte sensibil, foarte exact pe starea din momentul respectiv; n-o făcea întâmplător.

Mi-a cerut, tot la *Caverne*, să schimb un recuziter, pentru că acesta, la pauza dintre partea I şi partea a II-a, aducea recuzita şi, pur şi simplu, o trântea pe masă. Ea găsea că omul acela este insensibil faţă de munca ei. Şi iar avea dreptate...

Eliza, la ora 5, era la cabină. Se îmbrăca, se ducea puţin pe scenă, vorbea câte ceva cu maşiniştii, se uita cum e pus decorul, apoi revenea în cabină şi îşi repeta textul. Şi aceasta înaintea fiecărui spectacol! De foarte multe ori, am găsit-o repetând anumite scene importante cu Vasile Niţulescu, sau cu Carmen Galin. E foarte interesant cum, încetul cu încetul, prin acest fel al ei de a fi, a imprimat acea atmosferă specială ce exista înaintea acestor puţine spectacole care au avut loc cu *Oamenii cavernelor*. Numai Leopoldina Bălănuţă mai crease o asemenea stare – în perioada cât am lucrat cu ea la *Matca* – şi, nu întâmplător, cele două actriţe se admirau reciproc.

În piesă există o scenă cu totul deosebită, care se petrece aproape de finalul părţii I, când eroina îi povesteşte fetei prima ei dragoste, şi începe să plângă. Un moment foarte emoţionant, pe care Eliza îl juca extraordinar. La multe repetiţii a făcut acest moment absolut cutremurător. Îmi

http://cimec.ro

amintesc că la una dintre ele, când l-a făcut perfect, şi când, nu numai că ea plângea, dar plângeam şi noi, care eram în sală – Catinca Ralea (traducătoarea piesei), publicistul Traian Şelmaru şi cu mine – În pauză, ea a venit la noi, cu aerul că spusese un text oarecare... Am sărutat-o cu toţii, am felicitat-o, i-am spus cât de extraordinar jucase momentul acela. A doua zi, la următoarea repetiţie, n-a mai plâns. Am întrebat-o: „Ce s-a întâmplat, doamnă Eliza, marcaţi? Mi-a răspuns: „Nu, nu marchez, dar n-o să mai plâng niciodată la momentul ăsta, pentru că voi aţi plâns ieri, în sală, de plânsul meu. N-aţi plâns de drama personajului. Eu, plângând v-am încurcat...". Nu a mai plâns la momentul acela niciodată şi l-a făcut la fel de extraordinar. Înţelesese exact diferenţa între emoţia subiectivă şi cea artistică.

A jucat cu ochelari, în ciuda insistenţelor mele de a-şi lăsa chipul descoperit. Era o altă obsesie a ei: că are nişte ochi mici şi urâţi. Ochelarii erau o mască a ei. Ochelarii făceau parte din ea...

Premiera a fost un moment deosebit de emoţionant – după 12 ani de absenţă – această mare actriţă revenea din nou pe scenă. Ea îşi dorise foarte mult să joace. Era foarte fericită că face televiziune, filme, dar, faptul că nu joacă teatru îi provoca o continuă suferinţă.

După spectacol, am invitat-o, la Capşa. A fost minunat. Era bucuroasă, glumea. Mi-a mărturisit că este – poate – pentru prima oară când iese undeva, seara, după premieră, şi că asta înseamnă că e foarte fericită.

S-au jucat trei sau patru spectacole, apoi eu am plecat în Anglia, pentru două săptămâni. La 4 martie 1977 eram la Londra. A doua zi după cutremur, am reuşit să vorbesc la telefon cu cei de acasă, şi primul lucru pe care l-am

http://cimec.ro

aflat a fost că au murit Eliza şi Toma...Când m-am întors la Bucureşti, *Cavernele* se şi reluaseră în absenţa mea, cu Dina Cocea. Am văzut spectacolul. Eram foarte tulburat, pentru că vedeam un spectacol pe care îl ştiam atât de bine dar care acum era altul... Ştiam exact toate intonaţiile ei, dar iată că acum vedeam şi auzeam pe altcineva în acel spaţiu în care – pentru mine – nu putea să încapă altcineva în locul doamnei Eliza... Am mers, la sfârşit, în culise, am stat de vorbă cu tehnicienii şi, apoi, am plecat. Nu m-am dus la cabine, pentru că nu puteam să vorbesc, în acel moment, cu nimeni dintre actori. Am ieşit pe stradă şi am auzit cum, în urma mea, cineva fuge după mine. Era nea Ion, cortinierul, care m-a ajuns, m-a oprit şi mi-a spus: „Domnu' Cernescu, cum puteţi să admiteţi ca în locul Doamnei Petrăchescu să fie altcineva pe scenă?... Nu vă daţi seama că acest lucru nu se poate?!...". Un maşinist şi-a dat seama că nu se poate, însă directorul de atunci nu a vrut să înţeleagă şi spectacolul s-a jucat de multe ori aşa, castrat sufleteşte.

*

În 1963 Emil Boroghină m-a chemat la Studioul Casandra să văd un tânăr actor în spectacolul de absolvire *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* de B.Brecht. În spectacol am privit uimit un tânăr actor care jongla cu maturitatea personajului, care se mişca ca un acrobat şi care avea o voce când profundă, când firavă, când ciudat de ascuţită. Părea o felină ba rea, ba blândă, directă, perversă care se juca cu partitura textului. Era Ştefan Iordache. L-am aşteptat după spectacol şi a apărut un tânăr slab şi timid care nu prea vorbea. Ne-am dus la „Carul cu bere" să stăm de vorbă. Am simţit că sub aparenta linişte a tânărului actor şi

http://cimec.ro

sub eleganţa gesturilor clocoteşte o nebunie de energii care nu trebuie decât să fie bine canalizate şi atent rafinate. Nu ştiam, că descoperisem în acea seară actorul care avea să-mi marcheze o parte importantă a carierei. Nu ştiam atunci, că el va fi Vagabondul din *Tigrul*, Don Juan de Molière, Regele din *Viziuni flamande*, *Hamlet*, ca şi Apemantus din *Timon*. La plecare, însă, ştiam amândoi că vrem să lucrăm împreună.

Ocazia s-a ivit repede. Pe Horia Lovinescu nu îl cunoşteam, auzisem de numele Lovinescu, ştiam că este o familie celebră, dar atât. Eram student în primul an la Institutul de Teatru, când am fost duşi toată clasa la Uniunea Scriitorilor unde urma să se discute piesa de debut a unui tânăr scriitor: *Lumina de la Ulmi* de Horia Lovinescu. Piesa era în repetiţii generale la Teatrul Municipal (devenit apoi Teatrul „Bulandra"). Repede mi-am dat seama că nu era o discuţie literară cum ni se spusese – era o încercare de asasinat literar pe care o pregăteau acei scriitori care erau deranjaţi de apariţia în peisaj a unui coleg talentat. Eram de câteva luni în institut şi nu cunoşteam pe nimeni din cei de faţă, cu excepţia doamnei Bulandra care stătea în prezidiul şedinţei, agitându-şi din când în când o pălărie imensă. Eram aşezat lângă un domn îmbrăcat sobru, cu ochi negri iscoditori. Am aflat cine este când i s-a dat cuvântul. Era Zaharia Stancu. Avea un carneţel din care-şi lua idei pe care le lătra rău şi înverşunat. În afară de oprirea piesei a propus chiar şi arestarea autorului. Când a terminat şi a stat jos îi simţeam haina lipită de mâneca hainei mele şi atingerea aceea îmi făcea frică. Simţeam că este puternic şi rău. A vorbit după aceea un domn Crohmălniceanu care-şi consulta mereu nişte notiţe şi ţin minte că o scălda

http://cimec.ro

între bine şi rău. Au vorbit mulţi şi ar fi vorbit şi mai mulţi dar, au fost întrerupţi de doamna Bulandra. S-a ridicat şi a spus: „Am ascultat ce-aţi vorbit. Nu mă interesează părerea voastră! Eu, pun piesa pentru că-mi place şi cred în ea. La revedere." Şi, a plecat. După aceea s-a spart adunarea, am plecat şi eu cât am putut de repede. Eram îngrozit de moravurile lumii în care mă pregăteam să intru.

După un timp am văzut *Citadela sfărâmată*. Piesa de vârf a lui Lovinescu, acel minunat spectacol făcut de Moni Ghelerter. Atunci numele lui Lovinescu era de nezdruncinat. După câţiva ani, prin soţia lui Perahim l-am cunoscut pe Lovinescu la Athenée Palace. Era o persoană cu un farmec special. Îi simţeai rafinamentul fără ostentaţie care punea o barieră invizibilă în jurul lui, între el şi ceilalţi. Era calm, cald, uşor ironic. Era un personaj fermecător. Iubea cărţile poliţiste, prietenii şi vodca. Am profitat de anumite relaţii ce le aveam şi am obţinut şi eu să stau o săptămâna la Casa de creaţie de la Peleş. Acolo l-am întâlnit din nou pe Lovinescu şi în plimbările pe răcoroase poteci împădurite ne-am apropiat şi ne-am incitat să facem planuri de viitor. Planuri care s-au materializat imediat ce Lovinescu a devenit director al Teatrului „Nottara". El căuta s-aducă în jurul lui tot ce i se părea nou şi interesant – actori, piese, regizori sau scenografi. Pe mine m-a chemat să montez *Tigrul* de M. Schisgal şi pe Iordache să-i fie actor în trupă. În *Tigrul*, Iordache şi partenerea lui, Ileana Predescu, au dat un recital actoricesc în care eu am avut doar rolul de a dirija puţin dinamica spectacolului; atât de perfecţi au fost cei doi, atât de rapid şi de exact au intuit rolurile!

Nu a trecut un an şi am fost chemat din nou să fac un spectacol de teatru la Televiziune. De data asta am ales

http://cimec.ro

Don Juan de Molière şi bineînţeles în rolul principal era Ştefan Iordache. Împreună cu arh. Armand Crintea, am imaginat un spaţiu mare, neutru, făcut din perdele negre care înconjurau platoul. Niciun fel de decor în sensul obişnuit, doar un fotoliu, o masă, nişte mărăcini – atât! Numai actorul, cadrat cât mai aproape, conflictul realizându-se din succesiunea de prim-planuri, privirile şi micile detalii fiind căutate. Iordache a făcut un Don Juan abil, fermecător, cinic, impulsiv, gânditor. Matei Alexandru îl secunda în Sganarel, realizând şi el o creaţie. Operator-şef a fost George Grigorescu. Muzica am imprimat-o „în direct" cu Gionny Răducanu. I-am proiectat de câteva ori materialul de-abia montat, şi el, împreună cu colegii lui, improvizau partitura muzicală. Fidelitatea stărilor muzicale faţă de cadru era perfectă.

*

În 1966 am cunoscut un om extraordinar, Elena Deleanu. Era directoarea Teatrului Giuleşti şi mi-a propus să vin prim-regizor la teatrul pe care-l conducea. Atmosfera din Teatrul „Delavrancea" se deteriorase total. Victoriţa Dinu instalase un fel de dictatură domestico-ideologică, cu care nu mă puteam acomoda. De exemplu, se organizau ieşiri la iarbă verde cu conducerea, la care trebuia să aduci osanale Victoriţei, oamenilor ei şi... partidului! Era greţos. În teatru barometrul relaţiilor noastre cu Victoriţa era un closet. Closetul direcţiei de la etajul 1. Când relaţiile cu ea erau încordate, Victoriţa încuia cu cheia singurul closet de la etaj, unde era toată administraţia. Cine era în nevoi trebuia să se ducă în fundul curţii, unde mai exista un asemenea aşezământ. Fiecare dintre noi, când venea la teatru, primul lucru pe care-l întreba era, dacă closetul este deschis sau

http://cimec.ro

nu. Dacă nu, ştiam că pe cerul direcţiei plutesc nori negri aducători de furtună. Florian Potra, care era secretarul literar al teatrului, trăia din plin „drama closetului". „Nu mai pot" îmi spunea, „nu mai pot să suport ca relaţiile mele cu un director de teatru să treacă printr-un closet". Avea dreptate şi l-am sfătuit să tragă apa. Aşa a făcut şi, după puţin timp, a plecat de la Teatrul „Barbu Delavrancea", ca şi noi toţi, de altfel. Eu am profitat de propunerea doamnei Deleanu, aşa, că am acceptat imediat. Mai mult, văzusem marile spectacole ale teatrului: *Baia*, *Aristocraţii*, *Domnişoara Nastasia*. Ştiam că este un teatru serios, condus de un gospodar priceput. Elena Deleanu era şi-un fel de mamă a întregului teatru, de la portar la vedete. Pe parcursul anilor, de multe ori am găsit-o plângând cu câte o hârtie în faţă „uite ce am primit de la Primărie. Nu pot să dau afară atâţia oameni, aşa cum mi se cere". Şi... abilă, făcea ce făcea că până la urmă doar serviciul de pază rămânea fără unul sau doi portari şi niciun actor sau tehnician nu avea de suferit. După ce m-am angajat, timp de 20 de ani am avut în Elena Deleanu un director exigent, un sfătuitor grijuliu şi priceput şi, cu timpul, un prieten la care puteai să-ţi deschizi sufletul, ştiind că poţi conta pe discreţia şi bunătatea lui.

Elena Deleanu a fost un mare director, mult prea modestă şi prea puţin lăudată. Am trăit alături de ea momente de fericire cu ocazia unor premiere sau turnee în străinătate, dar am trăit şi momente dramatice, când lupta cu îngustimea mintală a unor activişti culturali era acerbă. Semăna cu o luptă pentru viaţă. De fapt, aşa şi era: noi luptam pentru a da viaţă adevărului artistic şi ei, „gândacii culturali", luptau în primul rând pentru scaunele lor, pentru o ideologie strâmbă şi falsă în care de multe ori nici nu

http://cimec.ro

credeau. Deşi deveniserăm foarte apropiaţi, niciodată nu ne-am tutuit. Doamna Deleanu păstrând în jurul ei un prag de respect pe care eu niciodată nu l-am trecut. Teatrul Giuleşti era în reparaţii şi modernizare, aşa că am profitat şi am pus în scenă oriunde eram chemat. Cunoscându-l pe Mircea Angelescu, preşedintele „Asociaţiei Studenţilor" pe ţară, am colaborat cu ei, propunând şi executând „Student Clubul". Avusesem norocul să fiu invitat de mai multe ori la Praga şi văzusem acolo cluburile de jaz şi poezie, de muzică şi dans. Am făcut un proiect detaliat pentru un asemenea club, şi proiectul a fost aprobat. Aşa am realizat la Casa de Cultură a Studenţilor „Student Clubul". Când a fost gata, am prezentat proiectul de program noului ministru al Tineretului, Ion Iliescu. Probabil, ca un gest de mulţumire pentru munca mea, am fost inclus în delegaţia de tineret care a vizitat Japonia între 2 august şi 1 septembrie 1968.

Zile şi nopţi de august şi septembrie am asistat în Tokyo la cel mai mare spectacol al oraşelor moderne.

Spectacolul începe dimineaţa şi nu se termină niciodată. El se desfăşoară peste tot, pe străzi, în trenuri, în pasajele subterane, în supermagazine, în sălile de repetiţie, în localuri, în aeroporturi, noaptea sau ziua, antrenând 12 milioane de oameni care aleargă, stau, vând sau cumpără, socotesc, mănâncă, dorm etc. Şi care în special muncesc – muncesc istovitor.

Între tine ca spectator şi imaginea care curge neoprit în jurul tău, pe deasupra ta, pe sub tine, este un raport nul în ceea ce te priveşte. Adus la zero, încerci să te agăţi cu amândouă mâinile de tine însuţi, să-ţi supradimensionezi simţurile pentru a putea înregistra imaginile şi senzaţiile,

http://cimec.ro

care aici, la Tokyo, au mult mai multe dimensiuni decât am bănuit vreodată.

Tokyo este oraşul unde orice imagine este multiplicată cu ea însăşi de sute şi de mii de ori. În Tokyo nu există „un automobil mergând pe o stradă". Pe străzi sunt mii de maşini care gonesc sincopat, lovite din când în când în fuga lor de semnalele semafoarelor. În Tokyo nu există „un difuzor" sau „o staţie de amplificare". Sunt mii de difuzoare, mii de amplificatoare, care, aflate în cele mai neobişnuite locuri, împrăştie sunete plăcute, ameţitoare, profund neplăcute sau chiar extraordinare. De la cel mai mic magazin care dă faliment, unde difuzoarele urlă pentru a atrage ultimii cumpărători, şi până la imensele supermagazine, sunetele se amestecă lent şi leneş cu moliciunea gesturilor celor mai serviabili vânzători, cu ritmul egal al scărilor electrice care, cu mersul lor lent, împing zilnic spre etaje superioare nevoia de culori şi obiecte a mulţimii.

Orizontala trotuarului este o iluzie, ea seamănă cu o secţiune într-un ţesut unde linia pielii bătătorite este doar iluzia de suprafaţă, în subsolul ei etajându-se un univers cel puţin egal cu cel desfăşurat deasupra. După câteva zile petrecute în oraş între sunetele vătuite sau violente ale difuzoarelor, când mergi pe stradă ştii – şi acest lucru este mult mai important decât dacă ai vedea – că sub tine fuge cu sute de kilometri pe oră o altă lume, care se ia la întrecere cu lumea de afară, a autostrăzilor. Prizonier pe trotuar, priveşti incredibilele autostrăzi care se încrucişează zgomotos pe deasupra ta. În acest joc al autostrăzilor şi al trenului aerian, este o beţie de culori şi viteze atât de perfectă, încât ai sentimentul ciocnirilor imposibile.

http://cimec.ro

La o anumită oră a zilei, în Tokyo începe să fie foarte multă lumină. Din ce în ce mai multă lumină. Începe noaptea. Imaginilor zilei i se adaugă fuga becurilor colorate, explozia de noi spaţii – se aprind firmele. Imense suprafeţe încep să fiarbă, să se combine, să mute tot mai pe verticală spectacolul zilei. Începe ziua cea mai ciudată – ziua din noapte a Tokyo-ului. Maşinile devin pete albe sau roşii, după cum vin sau se duc, aerul cald începe să se încălzească şi mai mult, uşile localurilor se deschid şi se închid neîncetat. În centrul acestui centru al formelor şi culorilor fantaste, se găseşte sămânţa, miezul preţios al acestui univers de plutiri şi fugi – este clădirea Teatrului Kabuki.

Aşezat parcă simbolic în mijlocul celui mai tumultuos cartier, al celui mai tumultuos oraş, în cartierul Ginza; Teatrul Kabuki, văzut din sala de spectacole, este un volum de metal incandescent care stă nemişcat. Lumea de afară îşi are rădăcinile ei aici, în nemişcările pline de sensuri ale Teatrului Kabuki; în suprema conciziune, în cele mai concentrate gesturi, în cea mai esenţializată gândire teatrală.

Apărut la sfârşitul secolului XVI, dezvoltându-se în special în epoca Edo, retopind în tipare mai accesibile rigorile Teatrului Nô, Teatrul Kabuki este şi astăzi, după 400 de ani, tot atât de iubit şi frecventat de publicul japonez ca şi în perioada începuturilor sale, când accesibilitatea lui a constituit o revoluţie.

Am văzut în „seara Teatrului Kabuki" – pentru că aşa am numit acea zi-simbol din viaţa mea – am văzut în formă perfectă toate eforturile de perfecţionare ale avangardelor, ale tuturor experienţelor, ale totalitarilor, ale fanaticilor, ale punţilor aruncate spre sală, etc. Într-un singur dreptunghi magic – în care ardeau în poziţii fixe, încremenite în simbol şi supremă

http://cimec.ro

distilare estetică, făpturi neobişnuite – am revăzut cu înduioşare toate tendinţele şi curentele teatrului contemporan.

Văzând Teatrul Kabuki, am înţeles şi mai exact desfăşurarea marelui spectacol al oraşului, am înţeles, cred, culisele lui psihologice; am priceput că, de fapt, mii de ani de conciziune şi zgârcenie estetică au creat prin reflex sălbatica desfăşurare de viteze, culori şi sunete.

Într-o altă zi, am asistat la repetiţia uneia dintre puţinele trupe stabile de teatru din Tokyo şi m-a izbit aceeaşi cadenţă a muncii, la fel de emoţionant şi minuţios desfăşurată ca în seara reprezentaţiei. Pregătirea actorilor înainte de a începe repetiţia este un lung act ritual. Repetiţia se desfăşoară într-o sală rectangulară, cu un singur podium, între decoruri, costume şi arhive vechi depozitate. Acesta era tot „teatrul", sala de spectacol schimbându-se în fiecare seară, permanenţa unei trupe vizavi de o sală de spectacol fiind un lucru aproape inexistent în Tokyo. Într-un decor foarte puţin propice pentru meditaţii şi muncă teatrală, am văzut cum 20 de oameni intră încet în altă lume. Cum schimbă volumele sălii – care începea să fie un loc sacru. Repetiţia începea peste o oră, dar ea începuse de mai mult în mintea şi gesturile fiecărui actor. Şi din nou am redescoperit ritualul muncii japoneze şi cred că acest ritual este marele şi adevăratul ritual japonez.

Nu este nicio deosebire între gestul actorului care-şi bea ceaiul înainte de repetiţie, cu un gest larg, puţin absent, cufundat în dialogul interior al rolului, şi imensele gesturi ale imenselor angrenaje, ale baletului cotidian al oraşului.

Tokyo este un balet continuu. Un balet de ritmuri care se nasc şi se succed muzical fără putinţă de greşeală. Este în acest ritm al oraşului o prelungire în cotidian, în modern,

http://cimec.ro

a celor mai precise şi riguroase ritualuri milenare japoneze. Pentru mine „seara Teatrului Kabuki" rămâne momentul de ajungere la esenţa vieţii japoneze.

*

Alexandru Paleologu fusese angajat de Horia Lovinescu ca secretar literar şi consilier artistic al Teatrului „Nottara". El mi-a dat să citesc mai multe piese de Michel de Ghelderode. Nu ştiam nimic despre ciudatul autor flamand, chiar făceam o glumă stupidă, spunând că incultura îţi dă marea bucurie de a descoperi valori minunate pe care alţii le ştiu de mult. Glumă sau nu, am avut revelaţia lui Ghelderode. Lovinescu s-a înflăcărat şi el şi, în scurt timp, am început repetiţiile cu două piese scurte ale flamandului: *Cristofor Columb* şi *Escurial.* La public ele au fost prezentate sub titlul *Viziuni flamande*". Titlu găsit tot de domnul Paleologu. Cu acest spectacol am avut cele mai mari satisfacţii profesionale din carieră. Spectacolul a fost jucat la Bucureşti, Nancy, Paris, Århus, Odense, Holstebro, Copenhaga, Helsinki. La Bucureşti era jucat pe mica scenă de tip italian a Teatrului „Nottara", apoi la Festivalul de la Nancy, pe scena cea mare a oraşului. Şi după, două zile, pe scena circulară a unui circ montat special pentru festival. Şi, în sfârşit, la Paris, pe scena fără culise de la „Cité Universitaire". A fost un exerciţiu de adaptare care i-a speriat la început pe actori, dar care le-a plăcut cu timpul. Peste un an, când spectacolul a fost invitat la Festivalul de Artă din Aarhus – Danemarca, jocul cu spaţiul devenise ceva normal pentru ei, cu atât mai mult cu cât în turneul danez în fiecare zi se juca în alt oraş, şi în alt spaţiu scenic.

Cristofor Columb este un text rece, scris aproape matematic, construit cu multe roluri mici care apar şi dispar

http://cimec.ro

din jurul personajului principal „Columb". Am împărţit textul în aşa fel încât doi actori, Ştefan Iordache şi Mihai Pruteanu, aveau fiecare şase-şapte apariţii în jurul lui Columb, jucat de Radof. El era închis în propriile lui vise materializate de noi cu o sferă-puşcărie din care nu putea scăpa.

Cealaltă piesă era *Escurial*, un text sumbru, care se petrece în catacombele palatului regal, unde un rege nebun – Iordache – îşi chinuie bufonul – Radof, aşteptând ca regina să moară otrăvită chiar de soţul ei. Cei doi trec printr-o suită de jocuri macabre, chinuitoare, uneori greu de suportat. În *Escurial*, Iordache a făcut unul din cele mai tulburătoare roluri ale carierei lui. Trecerea de la normal la nebunie, violenţa gesturilor şi perfidia chinurilor la care este supus bufonul, balansul nebun pe care-l făcea pe un tron – obiect – care pendula, uşurinţa cu care trecea de la o stare la alta, neobişnuitele jocuri pentru un actor atât de tânăr, toate acestea au făcut ca Ştefan Iordache, după *Escurial*, să fie socotit unul dintre importanţii actori ai teatrului românesc. Spectacolul mai avea o calitate: el oferea din plecare un spaţiu de improvizaţie. Două spectacole de *Viziuni flamande* nu erau la fel. Actorii aruncându-se cu voluptate în variantele posibile ale fiecărei seri. Toate acestea au fost amplificate, cu ocazia turneelor în străinătate, de „jocul cu spaţiul", provocare apărută în funcţie de fiecare scenă pe care jucau. *Viziunile flamande* reprezintă şi astăzi pentru mine o bucurie artistică pe care îmi place s-o retrăiesc în gând. Turneul în Danemarca a constituit un mare succes şi am fost primiţi regeşte. De la Copenhaga la Aarhus am zburat în acelaşi avion cu trupa Rollings Stones, chiar dacă Iordache vroia în timpul zborului să-l ridice de pe scaunul de lângă el pe unul dintre soliştii din trupă, pentru că „e prea

http://cimec.ro

mare şi îl enervează zorzoanele lui". Când întâmplarea a făcut să stăm nu numai la acelaşi hotel, ci şi în camere apropiate, ei fiind păziţi de bodyguarzi, nemulţumirea lui Iordache nu mai avea margini. Turneul din Danemarca a fost un turneu dur, în fiecare zi un nou oraş, un nou spaţiu teatral, o concentraţie maximă. În mod normal trebuiau să existe şi momente de destindere. La Copenhaga am stat mai multe zile într-un hotel foarte original, avea un singur etaj, cu un singur culoar foarte lung, cu camere în stânga şi dreapta şi cu un singur apartament la capătul culoarului în care stăteam noi. Obiceiul locului era ca seara clienţii hotelului să-şi scoată în faţa uşilor pantofii pentru ca să fie lustruiţi. Într-o seară, veniţi cam în partea a doua a serii, Iordache şi Radof au rămas înmărmuriţi în faţa zecilor de perechi de pantofi înşiraţi pe culoar şi atunci, cu seriozitatea mai multor pahare băute, au început să mute pantofii de la o cameră la alta şi chiar să-i împerecheze altfel. A doua zi dimineaţă, hotelul a fost blocat mai multe ore de disperarea zecilor de clienţi care-şi căutau pantofii sau perechea lor. Noi stăteam în fundul culoarului cu uşa crăpată şi priveam bucuroşi la haosul creat.

*

În martie 1969, am plecat la Paris cu o bursă dată de P.E.N Clubul Francez, care era condus atunci de Jean de Beer, căruia eu îi pusesem în scenă *Tristan şi Isolda* la Piatra Neamţ. Am plecat tremurând de emoţie spre oraşul pe care îl doream de ani de zile, oraşul pe care-l ştiam stradă cu stradă din cărţi şi poveşti. Am plecat hotărât să nu mă mai întorc. Bineînţeles că mi s-a făcut dor de casă, de mama, de tata, de prieteni, de mizeriile locului şi până la urmă m-am întors.

http://cimec.ro

Îmi doream să mă întorc, chiar dacă şocul reîntoarcerii era cumplit de fiecare dată. Odată am stat pe munte trei luni pentru nişte filmări, de-abia aveam apă de băut şi de spălat pe faţă. Coborând din acea izolare într-un oraş de la poalele muntelui, am făcut după trei luni o baie fierbinte. Nu pot uita cum centimetru cu centimetru din corpul meu se bucura voluptuos de scufundarea în masa aceea aburindă şi frumos mirositoare. Aceeaşi senzaţie am avut-o când am intrat în Paris. Fiecare părticică a sufletului meu se bucura ziua şi noaptea de întâlnirea târzie cu străbunii bunicii mele, cu povestirile mamei, cu albumele şi cărţile care-mi umpleau casa. Mă scufundam în bucuria a tot ceea ce îmi fusese interzis până atunci. Mi-am revăzut prieteni, foşti colegi, am mângâiat cărţile din librării, am stat (limitat) şi prin muzee. M-am lăsat invitat în minunate locuri, unde mâncarea şi vinul sunt o artă, am stat zile în şir la aceeaşi cafenea lângă podul Saint-Michel, am privit spectacolul străzii, am văzut spectacole, am cunoscut oameni de teatru, am fost să agăţ în Passage de Lido, într-un cuvânt am trăit Parisul ca pe o beţie. Nu l-am vizitat, l-am trăit. Fosta mea actriţă din *Peer Gynt* – unde o juca pe Anitra – Raluca Sterian, căsătorită acum cu celebrul editor J.J. Nathan, şi-a arătat bucuria de a mă revedea, ghidându-mă cu prietenia ei în cercuri mondene de nepătruns, şi chiar facilitându-mi o întâlnire cu Salvador Dali

Pe Rue de Rivoli, puţin mai sus de Luvru, nu departe de Concorde, într-unul dintre cele mai renumite hoteluri din Paris, Salvator Dali îşi avea un apartament, închiriat cu anul.

Aşteptam în faţa hotelului să se facă ora 12, pentru a urca la etajul I, apartamentul 108, unde Dali îmi fixase o întâlnire.

http://cimec.ro

Cu o seară înainte, Dali se aşezase la o masă alăturată de-a noastră şi mâncase un măr. De fapt, mâncase o mică felie de măr. Privisem amuzat fuga chelnerilor ce primiseră comanda, apoi mica îmbulzeală în jurul mescioarei cu rotiţe pe care însuşi directorul aducea triumfător, de la bucătării, mărul domnului Dali.

Stăteam acum sub arcadele de pe Rue de Rivoli, bucuros că peste câteva clipe voi vorbi cu marele pictor, dar şi puţin intimidat de faima personajului excentric.

Mă pregăteam pentru o întâlnire de maximum 30 de minute, după cum îmi comunicase secretarul maestrului, singur, faţă în faţă cu acela care era „cel mai genial, cel mai fantezist şi singurul deţinător al metodei paranoia", după cum spunea el însuşi. Şi iată-mă deodată în apartamentul maestrului, în celebrul apartament 108, faţă în faţă cu Dali şi cu... încă 30 de reporteri străini.

Aşezat între câteva zeci de hărţi ale continentelor dispărute, înconjurat de imense vaze purtând flori veştejite, asaltat de proiectoare, cabluri,microfoane şi aparatele televiziunilor din Danemarca, Anglia şi Germania, având în dreapta pe editorul său din Paris, în stânga două secretare care ascuţeau conştiincios zeci de creioane, Dali răspundea grav celor prezenţi:

— Nu pot veni în Brazilia – spunea unui ziarist care îl invita cu insistenţă –, este prea mult exotism acolo. Acest lucru mă sperie. Am călcat o dată pe un fluture şi sentimentul pe care l-am avut m-a făcut să nu pot umbla mult timp pe propriile mele picioare. A trebuit să cer să fiu purtat cu o lectică. Am auzit că în Brazilia toate oraşele sunt pardosite cu fluturi. Nu pot veni acolo, pentru că din prima zi ar însemna să calc peste fluturi şi restul zilelor să mi le petrec purtat în lectică.

http://cimec.ro

— Dar nu ați dori să vedeți o altă țară în afară de Brazilia? – întreb eu.

— Nu cred că voi mai călători în afara Spaniei. Doar la Paris voi veni poate din când în când, pentru că m-am obișnuit cu plantele pe care le găsesc dimineața în fața ferestrei mele. Nu mă pot trezi și să găsesc la fereastră privindu-mă un arbore necunoscut. Mă voi speria atât de tare de ființa necunoscută, încât nu voi mai putea să ies din casă.

— Vă plac cadourile?

— Da. Primesc orice cadou, dar de preferință animale. Am la mine, în Spania, o întreagă grădină zoologică, unde zeci de animale se plimbă în libertate, pentru plăcerea mea mai puțin, cât pentru plăcerea celor care vin să mă vadă și pe care nu-i primesc.

— Dacă vă plac cadourile, vă voi trimite o maimuță din Brazilia – reluă ziaristul brazilian.

— Bine, vreau o maimuță din Brazilia, dar nu astăzi, nici mâine, să mi-o trimiți în Spania peste trei săptămâni. Dacă vrei să-mi faci un serviciu – mi se adresă Dali – trimite-mi fosile. Ador fosilele. Secretarul meu îți va înmâna o listă cu fosilele care mă pasionează. Mai ales acum, când am convingerea că Europa a fost unită cu America printr-un continent pierdut. Iată de ce am agățat peste tot aceste hărți pe care nu obosesc să le studiez.

— Am auzit că ați făcut un film pentru televiziunea franceză. Cum ați lucrat?

— A fost ceva îngrozitor. Am lucrat cu Averty și am avut confirmarea că cei ce se ocupă cu televiziunea, în special cineaștii, sunt esențialmente și definitiv viciați de superficialitate. În cinematografie, nebunia tehnică distruge hapeningul sentimentelor.

http://cimec.ro

— Iubiți sfera, domnule Dali?

— Da. Iubesc tot ce este rotund, pentru că este perfect. Chiar și fructele mi le aleg după aceleași criterii.

— V-am văzut ieri mâncând un măr.

— Mărul îl mănânc din alte motive. Îl mănânc, ca să zic așa, biblic. Eram cu soția mea și vreau, de fiecare dată când sunt cu ea, să repet păcatul primar. Ea îmi oferă mărul neluând forma de șarpe; pentru că suntem într-un local public, eu mă fac că nu știu cine e, îl iau, îl mușc, și în fiecare zi ne reîncepem propria noastră Biblie.

Se anunță sosirea televiziunii americane, venită special.

— Vă cer scuze, domnilor – ne anunță Dali. Mă voi duce să mă schimb, să-mi pun mai multe zorzoane și să-mi iau bastonul cu măciulia de aur. Americanilor le plac obiectele lucioase. Nici nu știți cât se bucură de așa ceva. Ca negrii.

L-am lăsat pe Dali singur, între hărți ale continentelor pierdute, între vaze cu flori veștejite, între proiectoare stinse, între cabluri încolăcite, schimbându-și hainele pentru un nou număr pe care avea să-l înceapă în curând.

Nu am fost un fanatic al muzeelor, dar nici nu pot să spun că le-am ocolit. Dintre toate tablourile văzute, pe unul singur l-am urât din toată ființa mea: *Gioconda*. Era simbolul țațelor comuniste, soții de tovarăși care veneau în delegație la Paris și care se duceau obligat la Luvru. „Vai, tovarășu' Dinu, am fost la *Gioconda* și am plâns când am văzut-o". Evident, plânsul era un semn al unei înțelegeri estetice superioare „Vai, dragă – îmi spuneau nevestele cunoscuților mei – să nu ratezi *Gioconda*, am plâns când am văzut-o". După ce am reușit să ajung la Paris, atacurile pro *Gioconda* s-au înmulțit. „Cum, n-ai fost la *Gioconda*?" se

http://cimec.ro

mirau prietenii mei. „Tovarăşu Dinu, aţi fost la *Gioconda*?" se interesa un oficial. Toate aceste întrebări şi exclamaţii m-au făcut ca ani de zile să refuz să o văd pe *Gioconda*. Până când, într-o zi un prieten care ştia de ura mea, mi-a spus: „Du-te, ce-o să fie, poate o să-ţi placă". Până la urmă m-am dus. Ajuns în faţa tabloului, am privit-o drept în ochi şi i-am spus: „Ei, cucoană, acum între noi doi". Am stat şi-am aşteptat. Niciun sentiment cât de mic n-a apărut, cât despre lacrimi, nici pomeneală. O nouă încrucişare de priviri cu acelaşi rezultat. Eram ca de gheaţă amândoi. Începusem să mă simt exclus din lumea bună însetată de lacrimi. Impotenţa mea lacrimală începea să mă îngrijoreze. Atunci mi-am adus aminte de un studiu făcut de nişte superesteţi japonezi care descoperiseră că *Gioconda* este, de fapt, tabloul unui travestit celebru din Renaştere. În clipa aceea m-am simţit eliberat de complexe şi am început să râd fericit. O lume întreagă vine să facă plecăciuni unui travestit. Protipendada comunistă română se extazia în faţa unor sexe măsluite, în timp ce acasă aşa ceva te băga pe ani grei în puşcărie. Am continuat să râd, până când paznicii m-au dat afară. Fusesem răzbunat. Acum puteam spune cu emoţie „Da tovarăşi, am văzut *Gioconda*, duceţi-vă prin ONT la Luvru."

După un timp am primit o telegramă de la Bucureşti: *Viziunile flamande* vor reprezenta România la Festivalul Internaţional de Teatru de la Nancy. Bursa mea se terminase, şi ar fi trebuit să mă întorc acasă pentru a pleca din nou cu trupa, dar ştiam că e mai bine să aştepţi dincolo de gard când în ogradă e noroi, aşa că am preferat să-mi prelungesc şederea la Paris. Radof şi Iordache aşteptau viza franceză la Restaurantul „Grădiniţa". Li se părea că dacă sunt mai

http://cimec.ro

aproape de Ambasada Franţei cu o sută de metri faţă de Teatrul „Nottara", viza va veni mai repede. Şi cum viza nu a venit repede, erau din ce în ce mai împrieteniţi cu vodca, aşa că atunci când s-au dus la mine acasă să ia o haină pentru mine, erau foarte bine dispuşi, mai ales că era perioada Paştelui. Când au sunat, un văr al mamei mele, avocatul Cris Teodorescu, s-a dus să deschidă şi, preţios de politicos cum era, s-a prezentat „Cris....Teodorescu". Iordache când a auzit Cris i-a răspuns imediat „Adevărat a înviat!". Avocatul, uşor nedumerit, a încercat din nou „Cris....Teodorescu" şi, din nou, Ştefan i-a răspuns „Adevărat a înviat"; între timp, a apărut mama şi lucrurile s-au lămurit.

La Nancy, spectacolul a fost un mare succes. Peste două zile a fost jucat într-un circ imens şi, după Nancy, s-au jucat două spectacole la Paris. Drumul lung şi plin de satisfacţii al *Viziunilor flamande* începuse. Când m-am întors, am fost atât de tulburat de „revederea cu realitatea" pe care o cam uitasem înainte de Paris, atât de impresionat am fost, încât am scris câteva rânduri pe care le-am ţinut ascunse până acum. Le-am numit „Oraşul străin".

„... Acum avionul stă nemişcat. În faţă, ca un animal la pândă, luminat gălbui – aeroportul.

Se aud câteva strigăte, un motor de autobuz, voci. Afară plouă. Luminile se preling şi se amestecă cu umbrele.

Stau nemişcat, ghemuit, în scaunul avionului. Ţin ochii închişi şi nu îndrăznesc să fac nicio mişcare. Frica mă paralizează. Nu am voie să fumez şi dorinţa de a fuma îmi urcă în mâini şi în buze ca o sete îngrozitoare. Mă uit încet în jur şi văd că sunt singur. Aproape singur. Pe ultimul scaun, stă un băiat frumos, pieptănat cu părul peste cap. Se face şi el că doarme. Acum orice întoarcere

http://cimec.ro

este imposibilă. Mă uit pe hubloul rotund al avionului şi cred că văd, acolo, foarte departe, după sticla gălbuie, pe cei care mă aşteaptă. Mă bucură ideea revederii şi, totuşi, o frică inexplicabilă mă paralizează.

Mi-e frică de fiecare telefon care va suna. Nu ştiu niciodată de unde poate să vină şi ce poate să anunţe telefonul pe care-l aştept şi de care mi-e frică. Ştiu că într-o cameră, dintr-o casă pe care mi-o închipui foarte mare, un om sau un aparat îmi înregistrează orice convorbire. Niciodată nu ştiu nici când, nici de ce. Mi-e frică de scrisorile care îmi vin. Niciodată nu ştiu dacă au fost deschise sau nu, sau dacă un cuvânt, două sau chiar o frază sunt sau pot să pară suspecte. Mi-e frică de maşinile negre, de maşinile tăcute, oprite în umbra caselor, stând nemişcate zile şi nopţi, pândind, de acolo din întuneric, mişcările celor care trec, sau ale acelora care, la rândul lor, îi pândesc pe cei din maşinile tăcute care stau aşteptând în umbra caselor.

Mi-e frică de orice discuţie, chiar şi atunci când sunt întrebat cele mai banale lucruri. Ştiu că, undeva, între frazele banale, au fost puse două-trei cuvinte pe care nu le-am observat, cuvinte care se vor înlănţui de altele strecurate într-o altă discuţie pe care am avut-o sau poate o s-o am şi aşa legate unele de altele, acele cuvinte devenite fraze, se vor aduna nu ştiu unde sau bănuiesc numai, vor umple o pagină sau două despre mine şi acele pagini puse unele peste altele vor deveni un dosar, două sau trei, acolo într-o cameră, dintr-o casă pe care mi-o închipui imensă, tăcută şi aparent părăsită. M-am închipuit de nenumărate ori citindu-mi dosarul sau ascultând benzile pe care sunt imprimate discuţiile mele,

http://cimec.ro

încercând să mă justific unei persoane care nu știu cum arată și nici cine este, o persoană pe care nu am văzut-o niciodată, care poate mă cunoaște numai din cuvintele acelea puse cap la cap și care îmi știe vocea doar de pe banda de magnetofon, sau care, poate, mă cunoaște bine, și cu care, poate, mă văd foarte des și eu nici nu bănuiesc cine este. S-ar putea să vină în casă la mine și eu, la rândul meu, să mă bucur de liniștea casei lui, să stăm chiar de multe ori împreună, spunându-ne unul altuia lucrurile cele mai ascunse. S-ar putea chiar în momentele de mare bucurie să ne fi îmbrățișat, ca după aceea, prietenul meu să se fi dus direct în casa aceea pe care nu o știu, dar pe care o bănuiesc și acolo, într-o cameră plină cu fișiere și cu scaune disparate, exact în fața unei ferestre care dă într-o curte interioară, acolo prietenul meu să transcrie cât mai exact tot ce-a vorbit cu mine.

Simt că zidurile sunt duble. În toate casele zidurile sunt duble. Toate străzile sunt duble. Întreg orașul este dublu. În fiecare cameră între pereții adevărați și cei pe care nu-i vedem mișună o lume imensă care ascultă, privește, notează, adună hârtii și le clasează. Un al doilea oraș s-a dezvoltat în zidurile primului; noaptea mi se pare că aud vocile celor care lucrează în zidurile duble ale orașului și știu că cei din ziduri au o viață egală cu a noastră, pentru că așteaptă telefoanele noastre, privirile noastre, scrisorile noastre, gândurile noastre, mișcările noastre. Tot ceea ce facem este privit, ascultat, înregistrat și, după aceea, imediat sau foarte târziu, sau niciodată se hotărăște dacă mai rămânem între cei patru pereți, înconjurați de toată armata de oameni care stă și ne supraveghează.

http://cimec.ro

Stau nemişcat în avion, mă prefac că dorm şi printre pleoape mă uit la băiatul acela frumos, pieptănat cu părul pe spate, care şi el se face că doarme. Stăm aşa nemişcaţi, cu răsuflarea tăiată, ne pândim şi poate ascultăm amândoi aceleaşi zgomote.

Mi-e frică de toată viaţa subterană care se mişcă în viscerele oraşului odată cu mine şi cu toţi ceilalţi. Văd străzile străzilor undeva sub caldarâm, cu fiecare dintre noi urmat de o umbră care îi repetă gesturile pentru a le memora mai bine, cu casele duble. Tot oraşul este dublu şi urlă de frică în mine. Şi poate liniştea asta, clipa asta imensă de linişte care mă înconjoară aici în avionul gol, aproape gol, cu poliţistul în civil care se face că doarme, toată această imensă linişte, este ca o ultimă pauză, o amânare.

Brusc uşa se deschide şi sunt rugat să cobor. (Iulie 1973).“

*

În decembrie 1968, s-a redeschis sala total renovată şi perfect utilată a Teatrului Giuleşti, cu spectacolul meu *Meşterul Manole* de Lucian Blaga. *Manole* era Silviu Stănculescu şi *Mira* – Mariana Mihuţ.

Soluţia decorului nu a fost găsită uşor. Începusem să lucrăm la piesă de mai multe luni şi totuşi macheta decorului nu era gata. Existau zeci de schiţe, dar mereu lipsea „ceva“. Întâmplarea a făcut să văd lângă Breaza câteva case ţărăneşti care tocmai se construiau. Lemnul proaspăt tăiat – grinzile care se încrucişau – era tocmai acel „ceva“ ce ne lipsea nouă. Acolo erau elementele decorului pe care-l căutam. Seara, întors la Bucureşti, i-am povestit Sandei Muşatescu ce-am văzut şi în special i-am pomenit de mirosul acela

http://cimec.ro

extraordinar de lemn proaspăt adus din pădure – acea autenticitate inconfundabilă a unei construcţii ţărăneşti. După două zile, decorul definitiv era în machetă. O enormă schelă de lemn pe care se putea juca atât în adâncime, cât şi pe verticală, lumina decupând nenumărate locuri de joc.

În ultimul tablou al spectacolului întreaga schelă se ridica în podul teatrului, simbolizând prin această mişcare împlinirea construcţiei lui Manole; lăsând scena goală, tăiată doar de verticala a 12 frânghii şi orizontala, câteva zeci de lumânări puse la rampă. Deşi scena era goală, imaginea construcţiei finite exista în mintea spectatorilor. Construcţia lui Manole se găsea undeva între scenă şi sală, la punctul de întâlnire a două imaginaţii – a publicului şi a actorilor – ajutate de puterea de sugestie a celui mai generos spaţiu teatral: spaţiul gol.

Transformarea unei balade în act teatral a fost pasionantă. Întreaga echipă a Teatrului Giuleşti s-a implicat alături de mine în această muncă. Ore zilnice de mişcare cu Soby Cseh, lecţii de canto, repetiţii fără oră de terminare, toate acestea au creat un climat de travaliu teatral pe care arareori îl voi regăsi. Lucram ca un dirijor cu o minunată orchestră ce răspundea perfect în toate compartimentele ei. Era perioada de entuziasm a Teatrului Giuleşti.

În seara de 7 decembrie 1968 – seara premierei – nu se deschidea numai o nouă sală de teatru în Bucureşti, începea şi o nouă etapă a carierei mele. Şi această nouă etapă avea să însemne pentru mine un întreg „moment Blaga", moment care avea să se încheie de-abia în martie 1980, când am terminat de montat la Budapesta, *Zamolxe*. Pe parcursul a 12 ani, Blaga avea să apară periodic în cariera mea ori prin montări ale pieselor lui, ori cu ocazia diferitelor turnee în care numele lui Blaga era sinonim cu cel al culturii teatrale româneşti. În 1968,

http://cimec.ro

publicul a primit foarte bine *Legenda Meşterului Manole*, cronicile, de asemenea. În 1971 la Copenhaga – invitaţi fiind de Teatrul Regal – am jucat două spectacole cu *Meşterul Manole* fără niciun fel de traducere simultană. Şi limbajul teatral al spectacolului Blaga a învins „bariera limbii", aşa după cum scriau elogios ziarele daneze. Acelaşi lucru s-a întâmplat şi în 1973 la Moscova şi Leningrad, sau în 1974 la Roma. Lucrând la *Meşterul Manole*, am avut bucuria s-o cunosc pe Dorli Blaga, fiica scriitorului. În casa ei şi a distinsului ei soţ, academicianul Tudor Bugnariu, am pătruns în atmosfera în care a lucrat şi a creat Blaga în perioada sa bucureşteană. Serile şi după-amiezile din casa Blaga au fost pentru mine momente unice, de o mare frumuseţe şi o elevată desfătare. Dorli Blaga, care mi-a acordat prietenia şi încrederea ei, îmi arăta însemnări manuscrise, mângâia încet cărţi rare peste care nu de mult trecuseră şi mâinile lui Blaga. Eram emoţionat de fiecare dată când mă îndreptam spre casa lor. În acele seri, m-am simţit cufundat în lumea cărturarilor ardeleni, lume despre care auzisem, dar pe care nu o cunoscusem până atunci.

*

Eu nu am ocolit piesa românească. Nu din motive de conjunctură, ci pentru că mi-a plăcut să ştiu că din „mâinile" mele a ieşit un autor. Teatrul Giuleşti a reţinut, la un moment dat, piesa unui tânăr scriitor, Iosif Naghiu – *Absenţa*. După foarte puţine ajustări, am pus piesa în scenă şi ea a beneficiat de aportul unui mare actor în rolul principal, Ionescu-Gion. Spectacolul a ieşit bine, piesa a prins la public şi eu am luat un premiu de regie cu ea.

Cu ani în urmă, puneam în scenă la Teatrul de Comedie *Somnoroasa aventură* a lui Mazilu, cu Agnia Bogoslava,

http://cimec.ro

Iarina Damian, Niky Atanasiu, Amza Pellea şi, în rolul birocratului Gherman, – Gheorghe Dinică. Era antologic momentul când, îndrăgostit fiind, Gherman planta un trandafir într-o maşină de scris şi îi uda rădăcina cântând „Firicel de floare-albastră". Am avut întotdeauna parte de distribuţii deosebite. La puţin timp după *Absenţa*, am montat la Teatrul de Comedie, în scenografia lui Popescu-Udrişte, *Mandragora* de Machiavelli, cu Stela Popescu, Albulescu, Giurumia, Vulpe, Tapalagă şi Ninetta Gusti. Locul acţiunii era înconjurat de un fel de gard, din scânduri şi anumite scene începeau în faţă, către rampă, şi se terminau după gard, unde se bănuia numai continuarea lor. Albulescu în rol de codoş, îl păcălea pe bătrânul soţ – Giurumia, şi aşa reuşea Tapalagă – amorezul, să plece cu Stela Popescu după gardul scenei, gard care începea să se clatine semnificativ. Reacţia sălii era fantastică; dar au fost nemulţumiri la „forurile locale", aşa că în fiecare spectacol un „om al scenei" stătea la intrare şi ne comunica „fără gard clătinat" sau „liber la gard", în funcţie de venirea sau nu a unei oficialităţi. Totuşi, după numai câteva reprezentaţii spectacolul a fost oprit ca imoral.

În primii doi ani de institut am fost intoxicaţi zilnic cu Stanislavski. Era citat în orice împrejurare, încât ajunsesem să-l urăsc. Au trecut anii şi l-am citit din plăcere şi aşa am început să-l privesc pe Stanislavski cu alţi ochi. Am înţeles ce mare om de teatru a fost şi am mai văzut, de asemenea, cât de mult au furat din cărţile lui „teoreticienii" occidentali. Nu mai ţin minte în care dintre cărţile lui Stanislavski povesteşte cum se pregătea să pună în scenă *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais. Când am fost la Paris, ştiam că voi pune şi eu în scenă piesa, aşa că, vizitând palatul Versailles, am

http://cimec.ro

cerut să văd pivniţele, bucătăriile, magaziile, tot „spatele decorului". Ghidul, stupefiat de cererea mea, la început a refuzat categoric, dar după lungi insistenţe şi explicaţii a acceptat. Eram fascinat de ceea ce descopeream, începeam să văd concret ideile ce le aveam pentru spectacolul meu. Vroiam un Beaumarchais al culoarelor, al camerelor de servitori, al bucătăriilor. Toate acestea se suprapuneau peste ce vedeam aici, amestecat cu gândurile mele şi cu picturile lui Chardin.

Ştefan Bănică în *Figaro*, Mariana Mihuţ în *Suzanne*, Dan Tufaru în *Cherubin* şi Dorina Lazăr în *Marceline* au fost nişte ţărani adevăraţi care îşi disputau realist şi violent amorurile. Corado Negreanu în *Conte* a surprins prin compoziţia lui fără fundulițe şi zorzoane, arătându-ne un nobil scăpătat, gelos, ridicol, rupt în coate, alergând ca un ţap în călduri după femeile castelului; toate astea printre rufe puse la uscat, crătiţi cu mâncare aburindă, cazane clocotind, ligheane cu apă şi picturi coşcovite pe pereţi. Era tabloul tragicomic al unei lumi ce decădea. Sunt convins că, aşa gândit, spectacolul era în spiritul lui Beaumarchais şi că i-ar fi plăcut şi lui Stanislavski.

*

Din 1958, când fusesem pentru prima oară la Praga, şi până în 1970 am fost de mai multe ori în minunatul oraş de pe Vlâtava, reuşind să-mi fac multe relaţii şi prieteni în lumea teatrului. Aşa se face că în 1970 am fost invitat de Teatrul Municipal din Praga să pun în scenă *D'ale carnavalului*. Venirea mea în oraş şi instalarea mea la Hotel Parij a fost un moment greu de trecut. La Bucureşti, datorită lui Jean Grosu, eram în relaţii de prietenie cu majoritatea membrilor

http://cimec.ro

Ambasadei cehoslovace şi, în special, cu ambasadorul Cestemir Cisar, cu care am şi schiat de mai multe ori, şi cu secretarul I al Ambasadei – Voiceh Navratil, un fin literat şi solid om de cultură. Cei care ţin minte ştiu că Cisar a fost mâna dreaptă a lui Dubcek în timpul zilelor însorite ale „Primăverii de la Praga". Tancurile ruseşti „au liniştit" dorinţele de libertate ale cehilor şi au înecat în sânge şi cătuşe idealurile lui Dubcek şi ale prietenilor care erau în jurul lui. Când maşina care mă aducea de la aeroport a oprit în faţa Hotelului Parij, s-a repezit să ia bagajul fostul diplomat Navratil. Era portarul! N-am vrut să-l las să ia geamantanul, dar el mi-a şoptit „Taci din gură, fă-te că nu mă cunoşti, îmi faci un rău dacă arăţi că mă ştii, o să vin la tine în cameră mai târziu". Nu eram obişnuit cu asemenea „şocuri politice". De-abia sosit, stăteam pe pat în cameră, neputând înţelege nimic. Nu ştiam ce se întâmplase cu oamenii lui Dubcek după victoria tancurilor sovietice. Spre seară, a venit Navratil şi mi-a povestit cum zeci de intelectuali au fost daţi afară şi, ca să nu fie muritori de foame, erau acum şoferi de taxi, portari sau hamali la aeroport. Am stat cu un nod în gât cât am vorbit cu Navratil. Îmi părea de neconceput să-l văd în postură de servitor pe distinsul diplomat care fusese.

La teatru, repetiţiile au mers perfect, adaptarea textului lui Caragiale fusese făcută foarte bine. Actorii erau buni profesionişti, decorurile Adrianei Leonescu au plăcut, pentru că aveau atmosferă şi premiera, în septembrie 1970, a avut un real succes. Pe parcursul repetiţiilor a fost un singur moment tensionat, când consilierul sovietic mi-a cerut să tai celebra replică *„Dar ce căuta neamţul în Bulgaria?"*. M-am opus cât am putut, dar până la urmă a trebuit să cedez. Nu mă gândisem că se poate face o paralelă între textul lui

http://cimec.ro

Caragiale şi ce căutau ruşii în Cehoslovacia. Era o perioadă despre care mi-au vorbit mulţi oameni de teatru cehi, în care publicul căuta, chiar şi în spectacole care nu aveau nicio încărcătură politică, aluzii la situaţia din ţară şi, atunci când găseau un text aluziv, sala se rupea de aplauze. Era un mod cuminte de a protesta. Ştiind că-l cunosc şi că mă văzusem cu Cestemir Cisar, cei de la ambasadă m-au rugat să nu-l invit la premieră. L-am invitat, totuşi, însă Cisar, abil politician, a declinat invitaţia şi a venit la teatru de-abia după 3-4 spectacole, când eu nu mai eram la Praga, pentru că mă întorsesem repede la Bucureşti ca să pregătesc turneul Teatrului Giuleşti în Danemarca. Mai pregăteam tot atunci, cu scenograful Dan Nemţeanu, spectacolul *Magie roşie* de Michel de Ghelderode, pe care urma să-l montez la Boldhus Teatret din Copenhaga. Turneul nostru cu *Viziunile flamande* impresionase lumea teatrului şi acum culegeam roadele.

Pe strada Amiralsgade, la numărul 26, adică a doua casă înainte de colţ, aproape vizavi de biserica Sfântul Nicolae – care, de fapt, nu mai este o biserică, pentru că a fost transformată în sală de expoziţii – pe strada cea mai banală din Copenhaga se găseşte Teatrul Boldhus. Ziua treci pe lângă el fără să-l observi, pentru că se intră direct din stradă într-o casă la fel ca toate celelalte. Seara, câteva globuri luminează o firmă mică, de necitit. În oraş, afişele acestui teatru nu există. Şi totuşi, seară de seară, la Boldhus Teatret se face coadă pentru bilete, spectacolele celui mai mic dar şi celui mai notoriu teatru al Danemarcei sunt cunoscute nu numai publicului din Copenhaga, dar şi publicului din celelalte oraşe, care vine de multe ori chiar cu avionul din provincie pentru a vedea cel mai angajat repertoriu danez.

http://cimec.ro

Din inițiativa unui grup de entuziaști, nemulțumiți de academismul rupt de viață al teatrului oficial și de comercialul excesiv al celorlalte teatre, a luat ființă acest teatru, având drept spațiu o sală dreptunghiulară fără scenă, fără culise, cu 35 de proiectoare, o orgă de lumini, un magnetofon și 76 de scaune.

Cunoșteam acest teatru de când Teatrul „Nottara" a jucat aici spectacolul meu *Viziuni flamande*. Fusese o experiență esențială pentru mine seria de spectacole din Copenhaga. În șase ore, împreună cu Iordache, cu Radof și Pruteanu a trebuit să schimbăm un spectacol gândit și jucat pe o scenă de tip italian într-un spectacol jucat într-un spațiu central, cu intrări și ieșiri direct printre spectatori.

Aici am fost chemat să montez, împreună cu scenograful Dan Nemțeanu, celebra piesă *Magie roșie* de Ghelderode. Cu Dan Nemțeanu am devenit prieten la Moscova. În București locuiam la câteva case unul de altul, așa că, ne întâlneam foarte des. Cum mă întâlnea Nemțeanu, îmi spunea „Vă salut, maestre!", el, care era mai mare ca mine și, care își făcuse deja un nume în lumea teatrului. Salutul lui mă scotea din sărite, pentru că era ca o bătaie de joc la adresa mea. Salutam, nu ziceam nimic, dar ajunsesem să-l detest atât de tare încât, dacă îl vedeam din timp, treceam pe celălat trotuar. Întâmplarea face să fim împreună în aceeași delegație culturală în U.R.S.S. Ba mai mult, o parte din delegație a mers cu trenul, el și cu mine am mers cu avionul. Înainte de a pleca din București, Ion Băieșu mi-a dat câteva rânduri pentru bunul lui prieten, scriitorul Ion Druță, care locuia la Moscova. După două zile de plimbat cu delegația, i-am dat telefon lui Druță, care m-a invitat să-l vizitez, seara, la el acasă. I-am spus că voi veni cu un

http://cimec.ro

coleg şi i-am propus lui Nemţeanu să mergem împreună. La urma urmei, el era cel mai apropiat mie dintre ceilalţi membri ai delegaţiei. Apartamentul lui Druţă era undeva departe, într-un cvartal imens, un bloc mare, lung, cu vreo şase intrări şi cu o curte interioară sinistră, unde urlau, jucându-se, vreo 20 de copii... Am urcat pe scări, pentru că, liftul nu mergea. La anumite etaje, uşa de la casa liftului era smulsă şi înlocuită cu câteva scânduri. La fiecare etaj existau patru apartamente şi în dreptul fiecărei uşi de apartament, era câte o ladă din şipci, închisă cu un lacăt nu prea mare şi care ţinea loc de frigider; pe scări fiind un frig bestial. Deasupra fiecărei lăzi, fără excepţie, locataru puseseră câte o lampă cu gaz, cum am apucat şi eu când eram copil, pe la ţară. Pereţii, cred, nu erau prea groşi, pentru că, se auzeau tot felul de vorbe, de bărbaţi, de femei, copii plângând, muzică, certuri, o întreagă lume orweliană, care urca încet, treaptă cu treaptă odată cu noi, îngroziţi, de ceea ce vedeam şi auzeam în jurul nostru. Când am ajuns în dreptul uşii apartamentului lui Druţă, m-am oprit puţin, m-am întors către Nemţeanu şi i-am spus în şoaptă: „Îngrozitor, dragă Dane!", „Da, îngrozitor, dragă Dinu", mi-a răspuns. Şi din clipa aceea am devenit prieteni. Oroarea a topit ghiaţa care existase între noi.

Una dintre regulile Teatrului Boldhus este aceea de a organiza de fiecare dată altfel relaţia dintre spectacol şi public. Termenii spectacol şi public şi-au pierdut în acest teatru sensul obişnuit, îmbogăţindu-l însă; pentru că spectacolele de aici urmăresc tocmai o spargere a barierei (arhitecturale, de cele mai multe ori) care se ridică între spectacol şi public. Dan Nemţeanu a imaginat un practicabil cu mai multe punţi care pătrundeau între

http://cimec.ro

spectatori, creând posibilitatea de a se juca atât central, cât şi de a avea spectatori plasaţi chiar între doi parteneri care jucau o scenă „de intimitate". În felul acesta, integram publicul sistemului nostru scenografic chiar de la intrarea în sală. Un sistem de trape asigura intrările-surpriză ale actorilor şi crearea unui plan secund, nevăzut de public, dar important pentru spectacol prin referirile ce se făceau la el.

Piesa *Magie roşie* este un fel de „Avar" modern, cu scene de Ev Mediu, petrecându-se într-o Flandră imaginară, poate pe vremea lu Bosh şi Breugel sau, poate, astăzi. Textul pendula cu poezie – când acidă, când fantastă – între real şi vis, între real şi magic.

Planul de lucru a fost stabilit cu aproape trei luni înainte de începerea repetiţiilor. Trei zile discuţii tehnice (la care iau parte şi actorii), trei zile repetiţii de lecturi la masă, 25 de zile repetiţii tehnice cu costume şi lumini, 11 zile repetiţii generale, dintre care 7 cu public. Totul precis şi neschimbat.

În toată această perioadă grea, obositoare, cu treceri bruşte de la o fericire totală la disperări totale, în funcţie de mersul repetiţiilor, niciodată, dar niciodată nu a întârziat un actor, nu a plecat mai devreme, nu a avut de refăcut nimic la vreun film, nu a fost chemat urgent la televiziune. Şi aceasta, deşi toţi actorii danezi, aproape fără excepţie, lucrează în cinema, la radio, la televiziune, această muncă reprezentând venitul lor principal. Contractele mici, de cele mai multe ori nesigure, nu le pot permite să trăiască numai din veniturile realizate în teatru. De obicei, în şcoala de teatru daneză regizorul explică de la primele repetiţii mişcarea în detaliu, scenă de scenă, şi actorii o notează. Textul meu, aproape gol de semne, fără schiţe şi săgeţi şi creioane colorate, a fost

http://cimec.ro

pentru actori atracţia primelor repetiţii. Încetul cu încetul, însă, actorii au început să fie pasionaţi de improvizaţia pe o temă fixă, găsind o libertate pe care nu o ştiau, o totală abandonare a convenţiilor, căutând să exprime mereu altfel ideea de bază a unui tablou sau a unei scene. Evident, ideea, ca şi metoda, nu-mi aparţine şi nici nu este nouă, dar piesa cere un astfel de lucru şi aşa a trebuit să muncim – aproape dublu – metoda fiind total nouă pentru actorii danezi. Motivele de mirare le-a mai creat şi Dan Nemţeanu, care lua parte la toate repetiţiile şi care a schimbat mai multe costume în funcţie de jocul actorilor. Era pentru prima oară când se antrenau într-o muncă într-adevăr colectivă, în care li se cerea să improvizeze, să nu uite nimic, şi chiar să stea în sală şi să facă observaţii atunci când li se părea că nu este bine. Important este că jocul improvizaţiei şi al preciziei a creat până la urmă „un trup" omogen, care s-a numit spectacolul *Magie roşie.*

*

Trecerea frontierelor a fost întotdeauna cumplită pentru mine. Deşi aveam mereu toate actele în regulă, momentul apropierii de o frontieră declanşa în sufletul meu o emoţie aproape paralizantă. Începeam să transpir, să privesc în stânga şi-n dreapta peste umăr, ca un om care este urmărit, paşii mi se făceau greoi, genunchii mi se înmuiau. Culmea este că, eram conştient de aceste transformări şi mă simţeam suspect chiar în propriii mei ochi. Obişnuiţi cu cele mai ciudate manifestări, vameşii nu au reţinut niciodată pe „cetăţeanul suspect" care eram eu. Senzaţia de vinovăţie o aveam atât la Bucureşti, la Aeroportul Otopeni, cât şi în faţa oricărei frontiere care era de trecut. Când am plecat

http://cimec.ro

pentru prima oară la Paris, avionul făcea escală la Zürich. La Bucureşti, vameşul mă întrebase de trei ori „aveţi lei româneşti ?" „Nu." am răspuns eu, uşor iritat. Bineînţeles că aveam, nu aveam mulţi, dar aveam. Mi se spusese că la Zürich pe aeroport este un ghişeu unde schimbă leii în orice monedă occidentală. Eram obsedat să cumpăr ziarul *Le Monde* din ziua respectivă, era pentru mine semnul că am intrat în lumea liberă cu dreptul. Ajuns pe aeroport, am căutat din ochi ghişeul cu pricina, era uşor de găsit pentru că mai toţi pasagerii din avionul TAROM se aliniaseră în faţa lui. Am scos din pantof cele câteva sute de lei, i-am schimbat şi mi-am luat *Mondul* din ziua aceea. Căutam un loc unde să încep să-mi degust ziarul. În clipa aceea, s-a apropiat de mine un tip curăţel îmbrăcat, cu mutră muncitorească care m-a întrebat direct în româneşte : „Sunteţi român ?" eu, dintr-un reflex stupid răspund : „Da, sunt român". În clipa aceea am realizat că-l văzusem pe tip în timp ce-mi schimbam banii, ne privea şi nu zicea nimic. Era clar. Era un securist de la Bucureşti pus să supravegheze pe cei ce schimbă ilegal, lei, în străinătate. Aveam un singur gând, plecarea mea la Paris era compromisă. M-am sculat şi m-am dus în celălalt colţ al aeroportului făcându-mă că sunt foarte atent la un magazin de suveniruri. Cu coada ochiului îl văd pe tip cum se apropie încet. Plec de la suveniruri şi mă duc către geamurile mari care dădeau spre pistele unde era un du-te-vino de avioane. Nu mă gândeam decât: dacă tipul vorbeşte, adio plecări. Din nou, tipul se apropie. O idee salvatoare îmi vine. Mă duc la closet. Stau ce stau în cabină. La un moment dat, nu mai rezist şi ies. Tipul era şi el acolo, mă aştepta. „Aţi spus că sunteţi român, vă rog spuneţi-mi şi mie ce zice la difuzoare că nu ştiu ce spun şi am pierdut trei

http://cimec.ro

avioane spre Paris de azi dimineaţă." Mi-a venit să plâng de bucurie. Nu era securist, era un biet tâmplar care pleca să lucreze la o expoziţie. L-am luat în braţe de bucurie şi în avion i-am dat o bere.

Când am fost profesor la Academia de Teatru a Olandei, am ales cel mai ieftin şi cel mai direct drum până acolo. Cu avionul până la Berlinul răsăritean şi, de acolo, cu trenul direct la Maastricht prin Aachen. Legătura avion – tren a făcut ca prima oară să iau trenul seara din singurul loc de unde plecau către Occident, celebra gară din Friederich Strasse. După un control „la sânge" cum nu se mai făcea la Bucureşti, mi s-a arătat un culoar îngust şi slab luminat. După ce am mers în zigzag câteva sute de metri pe sub pământ şi după câteva trepte am ieşit într-o enormă hală goală. Era gara, de unde pleca un tren pe zi. Înaltă cât o casă de 3–4 etaje, gri, cu geamuri sparte ici-colo, gara era luminată de câteva reflectoare puternice, îndreptate toate spre un singur peron, cel la care urma să tragă „trenul de Occident". Pe jos, prin mijlocul peronului fusese trasată o linie albă, lată de o palmă. Graniţa ! Era graniţa dintre cele două Germanii. O linie albă, trasă cu vopsea pe un beton murdar, atât despărţea două ţări. Eram fascinat de albul liniei care se pierdea în lungimea peronului. Sus, în ultima treime a halei era o pasarelă metalică. Soldaţi înarmaţi priveau la noi, cei cinci călători, singurii cinci, care se îmbarcau în acea gară fantomă. Când a venit trenul, am vrut să mă urc călcând linia. Brusc au început să urle difuzoarele şi toţi soldaţii şi-au îndreptat armele spre noi. Am mai stat puţin până când difuzorul a lătrat un ordin calm şi binevoitor, de data asta, aveam voie să trecem graniţa. După ce trenul a ieşit din gară, a pătruns într-un întuneric gros ca o vopsea

http://cimec.ro

murdară şi, după zece minute, după un ocol, am văzut în zare un stâlp gros de lumină ce se ridica dintre case, ce parcă ardeau. Era Berlinul adevărat. Trecusem dincolo.

*

În decembrie 1971 a fost premiera cu *Măsură pentru măsură* de Shakespeare la Teatrul Giuleşti. Piesa ascunde în ea mai multe piese, dintre care una este un genial pamflet politic despre abuzul puterii „care schimbă firea omului" – după cum spune unul dintre personajele piesei. Dacă primul raport dintre personaje este: un raport pe orizontală, – adică povestea piesei, desfăşurarea ei, – conflictele piesei capătă dimensiune pe verticală. Alienarea personajelor, în raport cu accesul la putere făcea în spectacolul meu ca monstruozităţii psihice să-i corespundă o deformare fizică. La prima trecere prin scenă a lui Angelo, noul conducător al oraşului, el se comportă ca un om normal, la următoarea trecere el circulă înconjurat de gărzi şi de câteva personaje care-i aplaudă cortegiul, personaje cărora li s-au deformat mâinile, au devenit mai lungi şi cu palme mai groase. Spectacolul se juca în spaţiul gol al scenei fără niciun punct de sprijin pentru actori, regizor sau scenograf. Era un spaţiu cu rosturi multiple, care îşi schimba destinaţia şi valoarea în funcţie de situaţiile dramatice, când accesoriile scenei deveneau elemente de joc. Ştăngile coborâte de la pod cu zgomot metalic erau stradă, puşcărie sau mânăstire, în funcţie de poftele lui Angelo, noul conducător al oraşului. Noua slujbă îl făcea să devină mai înalt, suit fiind pe nişte coturni bine ascunşi de costum. Cu cât puterea absolută a lui Angelo creştea, el nu mai acţiona decât suit pe practicabile din ce în ce mai înalte, care intrau sau ieşeau din scenă alunecând cu

http://cimec.ro

un zgomot metalic. În acest spaţiu plin de locuri neliniştite, cu priviri disimulate, cu spaime, cu prelungiri nevăzute, personajele puterii îşi întretăiau drumurile cu un bufon – personaj inventat – care râdea isteric, ameninţător după fiecare scenă, în care colcăiau aplaudacii cu mâini uriaşe, curve cu sâni enormi care se hârjoneau cu manechine ce reprezentau înalţii demnitari ai puterii, etc., etc. În final, când piesa a fost jucată şi răul pedepsit, personajele se apropiau de rampă şi de public într-un fel de împăcare, însă mişcarea lor de a veni la aplauze era întreruptă de cortina de fier a teatrului care se lăsa cu un zgomot sinistru. La aplauzele sălii, actorii nu răspundeau. Nu se putea ieşi „la aplauze" după un asemenea spectacol, publicul trebuia să plece cu senzaţia unui pericol care vine, se instalează şi nu mai pleacă, cu spaima unei cortine de fier care întrerupe orice comunicare.

Spectacolul a fost „înghiţit" foarte greu de oficialităţi, însă nimeni nu îndrăznea să spună de ce nu plac aluziile care erau evidente, aşa că au făcut vizionări până la cel mai înalt nivel. Până la urmă, s-a cerut punerea unor însemne heraldice englezeşti în decor şi pe unele pelerine; vezi, Doamne, acţiunea este la ei acolo în Anglia, nu are nicio legătură cu ţara măreţelor realizări.

Întotdeauna am crezut în valoarea „accidentului scenic". În ultimul act din *Măsură* este un viol pe care îl face Angelo asupra Marianei, personaj jucat de Dorina Lazăr. Am pregătit cu Sorin Haber, scenograful spectacolului, un cap imens al lui Angelo pus pe un fel de cărucior ca un păianjen, care trebuia în mişcarea lui să o culce la pământ pe Mariana. Am repetat de mai multe ori momentul şi, deşi era bine, simţeam că nu este la nivelul celorlalte invenţii

http://cimec.ro

plastice din spectacol. La sfârşitul unei repetiţii, stăteam pe scenă cu mai mulţi actori şi discutam, când, la un moment dat, o ştangă nesupravegheată, pe care era pusă o lungă şi imensă perdea, a început să alunece încet în jos, perdeaua „îngropând" practic un tehnician. Am încremenit cu toţii de frumuseţea întâmplării la care asistam. Era exact momentul pe care îl doream: momentul violului. După ce am făcut anumite modificări, „violul" a fost unul dintre momentele puternice ale spectacolului.

După câţiva ani, eram invitat de Teatrul Naţional al Belgiei să montez *Măsură pentru măsură*. Spectacolul s-a bucurat de o dublă premieră. A deschis cel de al 20-lea Festival de Teatru de la Spa – Belgia şi Ministerul Culturii, în urma cronicilor avute, a hotărât ca spectacolul să deschidă stagiunea teatrală belgiană din anul 1980. Ziarul *Le Soire* nota: „aşa cum există un Casanova – Fellini, iată un Shakespeare – Cernescu, cunoscutul regizor român, care ne dă prin viziunea sa despre *Măsură pentru măsură* o suită de şocuri ale imaginilor care sunt de neuitat. Marionete imense, jocuri de lumni, modificări ale actorilor, bucuria teatrală unită cu cea pe care o dă cinematograful". Nu am dat până acum niciun citat din cronicile elogioase, dar de această dată nu am rezistat ispitei, pentru că prea era bine spus.

*

Niciodată n-am ştiut exact cum a apărut o piesă în preocupările mele. De cele mai multe ori piesele mi-au fost date de Horia Lovinescu, de doamna Deleanu, de Trixi Staicu sau de Radu Nichita, secretar literar al Teatrului Mic. Când am citit ...*Escu* de Tudor Muşatescu, am fost fascinat

http://cimec.ro

de perfecta construcţie comică, de generozitatea rolurilor şi de actualitatea piesei, chiar dacă atunci era la putere doar un singur partid, măreţ conducător. Spectacolul a avut o distribuţie strălucită şi s-a bucurat şi de scenografia lui Liviu Ciulei. În rolul principal, Bănică juca extraordinar, cu o minunată candoare, licheaua politică perfectă, trecând dintr-un partid în altul cu uşurinţa cu care un copil joacă şotron. Avea eleganţă şi farmec Bănică, şi aşa licheaua din el devenea şi mai odioasă. El era secundat de minunatul Mihăilescu-Brăila, care cu minuţia unui giuvaiergiu compunea rolul Langada, un ramolit fripturist, om politic scăpătat fără niciun ideal. În finalul spectacolului, Brăila făcea un moment de neuitat când adormea în mijlocul unui discurs politic. Doamna general Stamatescu era jucată de Astra Dan ca o fiară comică, vulcanică şi rea, care îl teroriza pe bietul general jucat de Traian Dănceanu, mereu adormit între două replici, obosit fiind de exerciţiile erotice la care îl supunea vajnica generăleasă. Cei doi servitori – Mihai Stan şi Luiza Derderian, încurcau cât puteau acţiunea personajelor principale – Mişu Stan apărând în cele mai inaccesibile locuri, spre bucuria publicului şi spre stupoarea de multe ori a celorlalţi actori care nu ştiau niciodată unde îl duce zelul devastator al rolului, iar Luiza Derderian, tâmpă şi plină de bunăvoinţă, când nu era ciupită de fund de către junele *Platon* (Jorj Voicu) mergea din actor în actor, propunându-le elegant un măr. Dorina Lazăr, Paul Ioachim, Meri Georgescu, Atena Demetriad, Mircea Cruceanu au împlinit cu farmec această casă de nebunie politică care se numea ...*Escu*. Spectacolul s-a jucat 11 stagiuni, cu un succes care nu are rost să-l comentez, din fericire el a fost filmat de televiziune.

http://cimec.ro

A mai fost în acea perioadă un turneu la Varşovia, în 1972, cu ...*Escu* şi *Măsură pentru măsură*, şi un mare turneu în U.R.S.S. cu *Meşterul Manole*, o piesă românească, şi *Măsură pentru măsură* la Moscova şi Leningrad în 1973.

După turneele cu *Viziuni flamande* în Franţa şi ţările nordice, cu Teatrul „Nottara" şi cu Teatrul Giuleşti în Danemarca, am devenit puţin blazat. Pentru mine, turneu era egal succes. Aveau să vină şi alte turnee care vor fi însă de o mare importanţă, dar până atunci să revenim la munca de zi cu zi.

*

Cred că nu există om de teatru care să nu fi fost preocupat de Hamlet. Nu am fost o excepţie nici eu. După *Tigrul* şi în special după *Viziuni flamande* am ştiut că Ştefan Iordache este actorul pe care mă pot sprijini şi, împreună cu Horia Lovinescu, am hotărât „să atacăm" marele text. Sunt convins că tot ceea ce gândeam atunci este valabil şi astăzi.

Hamlet este un om obişnuit, puţin mai „elevat", dar un om obişnuit. Are toate calităţile şi defectele sutelor de oameni pe care îi întâlnim zilnic pe stradă. Inteligent, fără a fi atât de inteligent încât să fie perfid. Curajos, în limitele normalului. Puţin egoist, dar iubindu-şi până la ridicol prietenii, pe care-i crede devotaţi.

Toate acestea sunt cel mai banal portret, al celui mai banal dintre noi, pentru că mă întreb cine dintre noi n-a fost înşelat de prieteni, dezamăgit de părinţi, sau persecutat de purtătorii puterii?

Hamlet, aşa cum îl văd eu, se adresează celor care trec grăbiţi, sau plimbându-se pe străzi, prin parcuri, sau care aşteaptă în anticamerele puterii (ca să folosesc un termen al lui Roland Barthes.)

http://cimec.ro

În fiecare din noi există un Hamlet posibil. La fiecare colţ suntem pândiţi de un Claudio, de un Rosencrantz sau un Guildenstern; spionaţi de o mulţime de Polonius, trădaţi de un Horaţio, dezamăgiţi de o Ofelie (indiferent de sexul ei). Spectacolul meu vrea să fie un semnal de alarmă în faţa primejdiei care ne ameninţă. Este un îndemn la atenţia cu care trebuie să ne apărăm *eul* în faţa poluării sufletului.

Când publicul intră în sală pătrunde într-un mare spaţiu negru. Este spaţiul Danemarcei – în piesa lui Shakespeare. De fapt, este spaţiul istoriei. Este un spaţiu propice şoaptei, spionajului, violenţei, crimei. Este un câmp de bătălie – unde victoria este PUTEREA. Această piesă, ca şi preistoria ei – sau alte desfăşurări probabile – prezintă un om aruncat între angrenajele de fier ale mecanismului social. Hamlet. El va fi distrus, pentru că societatea lui se fereşte de el. El este periculos pentru marele mecanism – pentru că nu îi seamănă.

Hamlet este trădat de toţi şi înlăturarea lui reprezintă acele momente tragice din istorie când răul învinge.

Acesta este spaţiul moral în care trebuie început spectacolul.

Scena cu Duhul este una dintre cele mai importante din spectacol. Să recapitulăm câteva date ale situaţiei. Hamlet se întoarce urgent în ţară. Sosit la curte găseşte palatul plin de şoapte, de insinuări, de mistere, de aluzii mai mult sau mai puţin directe. Şoaptele, privirile, zâmbetele fără sens, muţenia îndârjită a unor servitori, limbuţia altora, toată această ceaţă, tot acest marasm, începe să prindă contur în capul lui Hamlet; începe să-l bănuiască, aşa cum se şi zvoneşte de altfel, pe Claudius. Nu are însă nicio probă. Investigaţii mai precise nu poate face. Ar putea fi acuzat de uneltiri împotriva şefului statului şi viaţa i-ar fi în pericol.

http://cimec.ro

Hamlet ar fi putut acționa direct. Ar fi putut cere ajutorul lui Fortinbras, dar nu a făcut-o. Ar fi putut vorbi mulțimii, care îi adoră, dar nu a făcut nici asta. Tocmai pe această perfectă cunoaștere a caracterului lui Hamlet își bazează Horațio întreaga lui înscenare.

Dintre toți, poate cel mai bine dintre toți, Horațio îl cunoaște pe Hamlet. Deși de origine modestă, Horațio a reușit să se facă ales pentru a-l întovărăși pe Hamlet la școlile urmate în țară și în străinătate. Pentru un om cu o origine modestă trebuie să ne închipuim de câte intrigi, de câtă luptă a fost capabil Horațio spre a-și câștiga dreptul de a intra în anturajul, în intimitatea fiului șefului statului. Horațio are clar în el dorința de a apuca și el ceva de la banchetul puterii. Chiar întoarcerea lui Horațio la palat nu este foarte limpede. Deși învață la același colegiu cu Hamlet, el se întoarce în Danemarca înaintea prințului. Pleacă fără să-i spună unde se duce și nici de ce. Iar atunci când Hamlet îl întreabă de ce s-a întors în Danemarca, răspunsul lui Horațio este departe de-al mulțumi pe Hamlet. Dar Hamlet nu insistă în aflarea adevăratului motiv. Tocmai acest lucru Horațio îl știe foarte bine. El știe că Hamlet este credul.

Horațio, Bernardo și Marcellus vor aduna toate zvonurile din palat, toate adevărurile parțiale pe care au reușit să le smulgă de la diferitele slugi speriate și, profitând de credulitatea lui Hamlet, îi vor organiza „noaptea cu stafia tatălui". De ce aceasta? Claudius nu este Hamlet. Claudius este un „dur". Claudius cunoaște legile conducerii statului, ca frate al fostului rege. Claudius vrea puterea, contra lui Hamlet, pe care acest lucru îl interesează prea puțin. Claudius a reușit să-și omoare fratele, să se impună în patul fostei regine (care a acceptat situația pentru a profita mai departe

http://cimec.ro

de putere), şi-a organizat sau îşi organizează un guvern unde prim-ministru este Polonius şi unde nu va fi loc nici pentru Horaţio, nici pentru Bernardo, nici pentru Marcellus. Aceştia ar fi fost, desigur, în guvernul lui Hamlet. De altfel, Hamlet este mai uşor de manevrat decât Claudius. Deci Hamlet trebuie împins să-l omoare pe Claudius; în ochii mulţimii el va restabili dreptatea, iar Horaţio, Bernardo şi Marcellus vor urca şi ei către putere.

Această scenă a „nopţii discuţiei cu stafia tatălui", minunat gândită de Horaţio; cu ajutorul credulităţii lui Hamlet va fi primul lor pas către putere. Sau cel puţin aşa speră cei trei.

La ora când „spiritele ies pe pământ", Horaţio, Bernardo şi Marcellus vor juca în jurul lui Hamlet – năucit încă de moartea tatălui şi de căsătoria inexplicabilă pentru el a mamei lui – o scenă de magie neagră, făcându-l să creadă că îl vede pe tatăl ucis şi că acesta îi vorbeşte. Nu au nevoie decât să spună ce se aude, câte ceva din ce ştiu sigur, şi să fie atenţi să nu li se descopere jocul. În acest moment al piesei, Hamlet este atât de năucit de cele întâmplate până acum, încât jocul lor sinistru, cursa lor oribilă, nu are drept ţintă decât o pradă uşoară.

Despre Ofelia.

Întreaga situaţie din palat o împinge pe Ofelia către „nebunie". Toată lumea îi cere Ofeliei să fie castă. Codoşul de Polonius, libertinul de Laert, probabil că şi Hamlet i-a cerut să-i fie credincioasă. Înainte de a pleca la Wittenberg, Hamlet s-a culcat cu Ofelia. A fost un episod pe care îl putem numi momentul Romeo şi Julieta. Acum acest moment este de mult terminat. Hamlet, care este mai mult plecat decât în Danemarca, i-a aprins simţurile Ofeliei. Ofelia a crezut

http://cimec.ro

în jurămintele lui Hamlet. De altfel, ele erau sincere atunci. Ofelia rămasă singură într-un palat în care colcăie necinstea, de la prostituţia politică la cea sexuală; într-un palat (în care regina a trecut cu uşurinţă în patul cumnatului ei), abil condus chiar de tatăl ei, palat în care consiliile regale degenerau în beţii şi orgii; ei bine, în acest palat, Ofeliei i se cere să fie castă. Simţurile ei sunt în paroxism. Sfaturile lui Polonius au zăpăcit-o.

Începe să creadă că, într-adevăr Hamlet, şi-a bătut joc de ea. Că i-a jurat fals, doar ca să o aibă. Începe să vadă că perspectiva de a se căsători cu „cea mai bună partidă" a palatului este pe pragul prăbuşirii.

Ea dă scrisorile primite de la Hamlet lui Polonius, pentru că are încredere oarbă în tatăl ei. Este gata să facă orice pentru a-l păstra pe Hamlet. Dar alege greşit drumul. Îl va asculta pe Polonius, pe Regina şi pe Rege. Ea ştie că într-o tiranie cei mari au întotdeauna dreptate. Ofelia va face cum spun ei. Va deveni unealta lor pentru a-l păstra pe Hamlet. De fapt, pentru a-l pierde.

Scena nebuniei Ofeliei

Nici o clipă această scenă nu trebuie jucată ca şi când Ofelia este nebună. Ea apare aici ca un martor neplăcut al acuzării, deci ea trebuie să fie păzită. La Elsinore nimeni nu o poate păzi, ea va trebui să se păzească singură, deci să simuleze nebunia, pentru a putea spune tot ceea ce ştie. Cât de periculoase sunt destăinuirile Ofeliei, se va vedea şi din faptul că Regina va ieşi rapid din scenă şi va reveni anunţând sec şi rece „Ofelia s-a înecat". Acest lucru nu este adevărat, Ofelia nu se îneacă. Ea este ucisă, cu calm şi sânge rece chiar de către Regină. La fel cum a făcut Regele cu fratele său. Dispariţia prin omorâre a unui martor nedorit, aşa cum este acum Ofelia, este un procedeu tipic acelor timpuri.

http://cimec.ro

Cele două scene ale actorilor

Au rolul pe care în teatrul grecesc îl avea Oracolul. Aici însă au funcţiuni inverse ca timp. Oracolul grecesc comunica viitorul, actorii în piesa lui Shakespeare comunică trecutul. Prima intrare a actorilor este o apariţie subpământeană, o ieşire, într-un timp prezent, a unui timp revolut.

Actorii din *Hamlet* nu au legătură cu prezentul decât prin veştile pe care le aduc dezvăluirile lor. Ei sunt duhul. Ei au preluat această funcţiune, şi vor comunica adevărul întregii curţi.

Momentul de „teatru în teatru" trebuie să semene cu o invocare de spirite şi spectacolul lor este coşmarul lui Claudius, coşmar pe care-l vede toată lumea. Spectacolul actorilor este un vis colectiv şi mişcările lor trebuie să fie lente ca într-un film derulat cu încetinitorul. Momentul lor trebuie ferit de orice efect comic. Nu râsul, ci spaima este numitorul comun al acestor două scene.

Scena duelului

Scena duelului se aseamănă foarte mult cu scena actorilor. Modalitatea lor scenică este diferită, pentru că ele sunt pregătite de doi regizori diferiţi – de unde şi diferenţa dintre ele.

Această diferenţă mai apare şi datorită deosebirilor morale dintre cei doi regizori. La scena de „teatru în teatru" regizorul este Hamlet. În scena duelului regizorul este Claudius. De aceea şi deznodământul celor două scene este diferit. Totuşi, avem de-a face cu două scene construite, ca idee, identic. Piesa prezentată de Hamlet este cursa pe care acesta o întinde lui Claudius, iar scena duelului este cursa pe care o întinde, la rândul său, Claudius lui Hamlet.

http://cimec.ro

Deci poate să ne intereseze mai puţin. Prima scenă trebuie tratată ca o confruntare cu martori – reconstituirea unei crime; iar cea de-a doua înscenare – duelul – este un asasinat.

Cuvintele, sunt de prisos în aceste două scene, contează în primul rând ideile lor principale.

Scena finală.

Hamlet intră în duel – conştient că va muri, de fapt această soluţie îi şi convine. Să se sinucidă nu are curajul. Să acţioneze nu este în stare. Lăsându-se omorât, este singura lui soluţie de a fi considerat un erou.

După consumarea momentului – Fortinbras intră în palat spărgând porţile. În clipa asta, el este invadatorul. Horaţio – fostul său complice – începe să vorbească de adevărurile pe care el le ştie, ba mai mult, îndrăzneşte să spună că are dreptul în acest regat. Fortinbras îl ucide, apoi, priveşte în jur şi începe să râdă grosolan. Ţine chiar şi un discurs despre moartea lui Hamlet. Evident, în bătaie de joc. Apoi se aşază pe un tron şi spune: „*Iar acum, restul e tă-ce-re*". Din această clipă, noul tiran şi-a luat locul. Piesa poate să înceapă din nou.

Spectacolul s-a jucat în sala Studio a Teatrului „Nottara", din mai multe motive. În primul rând, pentru că scenografia pe care-o doream se putea monta în sala Studio. Doream ca publicul să fie înconjurat de decor şi de spectacol, şi acest lucru nu se putea realiza într-o sală mare cu mult public. Şi mai era şi superstiţia noastră că în sala Studio făcusem două succese cu *Viziuni flamande* şi *Tigrul*. Am suprimat cele câteva scaune care erau în stânga şi în dreapta sălii şi spaţiile respective au devenit două culoare ale palatului Elsinore. La capătul culoarelor s-au montat două uşi metalice care se

http://cimec.ro

deschideau şi mai ales se închideau cu un scrâşnet metalic sinistru. În faţă, pe scena propriu-zisă, erau mai multe panouri negre şi două oglinzi enorme prin care puteam vedea în culise fără ca personajele să apară în scenă. În mijlocul scenei era un obiect care putea fi şi catafalc şi tron.

Înainte de a se bucura de public, spectacolul s-a bucurat de atenţia turnătorilor. „Spectacolul în sala mică a teatrului înseamnă ceva neserios, cu un Hamlet drogat, o Ofelie curvă şi un Polonius homosexual", aşa suna prima anonimă trimisă, mai puţin „periculos", doar la Sfatul Popular. Am fost chemat, am explicat şi părea că totul s-a liniştit. Al doilea moment a fost mai complicat. Repetiţiile decurseseră bine, actorii erau emoţionaţi şi în formă, premiera era programată peste câteva zile. Într-o seară, pe la orele 23, domnul Constantin Măciucă – directorul general al teatrelor din Consiliul Culturii – îmi telefonează şi îmi spune pe un ton care nu prevestea nimic bun: „Te rog, vino până la mine să stăm puţin de vorbă". Mi-a dat adresa şi, cu sufletul la gură, am ajuns la el. Bănuiam că este ceva legat de *Hamlet*. Era palid şi îngrijorat şi mi-a spus: „S-a făcut o notă la Comitetul Central, cum că spectacolul este contrar regimului şi că este ironizat chiar Tovarăşul". Printr-un prieten reuşise să vadă turnătoria şi să afle chiar cine este autorul. Ne-am sfătuit cum putem ameliora punct cu punct cele reclamate în notă, iar eu urma să fac „îmbunătăţirile" într-o singură repetiţie, fără să se ştie nimic în teatru. După două zile, a fost o vizionare la cel mai înalt nivel. La sfârşit, stăteam alături de Lovinescu, aşteptând ca să iasă din sală „cei importanţi". S-a deschis uşa şi Dumitru Popescu, care era cel mai important din comisie, a venit la Lovinescu şi la mine şi ne-a spus „Felicitări, o să fie un mare spectacol,

http://cimec.ro

mult succes". Aşa s-a născut *Hamlet*. Am avut tăria să nu-i spun nimic niciodată lui Mihai Pruteanu, cel ce scrisese hârtia trimisă la Comitetul Central – supărat, probabil, că nu fusese şi el distribuit în spectacol. După un timp a şi plecat din ţară, probabil cu vreo misiune sub acoperire.

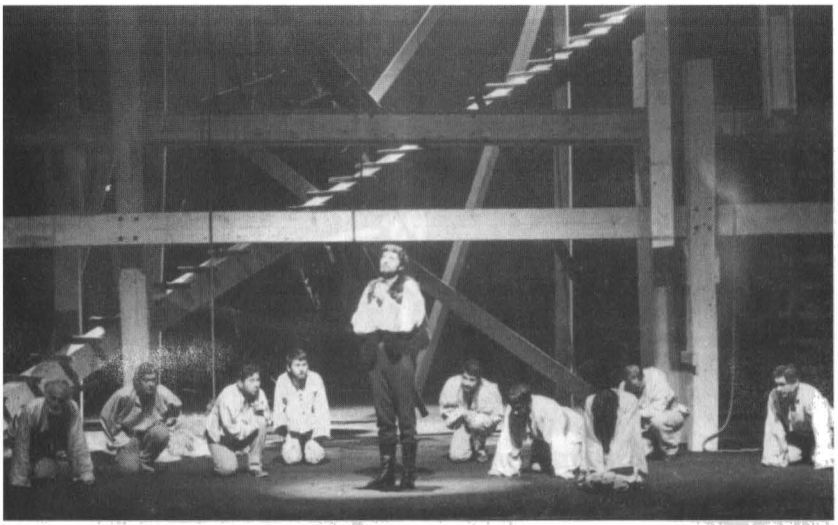
Spectacolul a avut cronici entuziaste atât în ţară cât şi acolo unde a fost în turneu. Am avut şi două cronici care, în entuziasmul lor, puteau să ne facă mult rău. Una se numea *Scene cu Beria*, publicată în Anglia şi alta *Hamlet contra Kremlin*, publicată în Germania. Conţinutul lor nu mai trebuie să-l explic. Nu pot să nu remarc atmosfera de echipă în care s-a repetat spectacolul. Cel mai bun exemplu l-a dat George Constantin, care a acceptat rolul lui Fortimbras, rol care avea două scene şi cam 15 replici. Iordache venea cu 3–4 ore înainte de spectacol şi marea lui seriozitate profesională se răspândise încet, încet şi la colegii lui „mai zburdalnici". În tot Teatrul „Nottara" era zi specială când se juca *Hamlet*; în ziua aceea chiar şi tehnicienii vorbeau în şoaptă.

Teatrul „Nottara" avea un director adjunct extraordinar – Maxim Crişan. Fusese înalt funcţionar în Ministerul Culturii, colaborase îndeaproape cu Constanţa Crăciun – lucrase şi la ambasada noastră din Moscova, unde a răspuns o perioadă de studenţii români veniţi la studii. După un timp, este numit director adjunct al lui Liviu Ciulei, dar va fi îndepărtat, odată cu Ciulei, de la Teatrul Bulandra, după celebrul scandal cu spectacolul *Revizorul* al lui Lucian Pintilie – spectacol oprit prin decret prezidenţial. După o perioadă incertă, ajunge director adjunct la Teatrul „Nottara". Deşi era lovit de un mare handicap, fiind aproape orb, ştia tot ce există şi tot ce mişcă în teatru. Dotat cu o memorie extraordinară, din biroul lui, unde nu era nicio hârtie şi numai

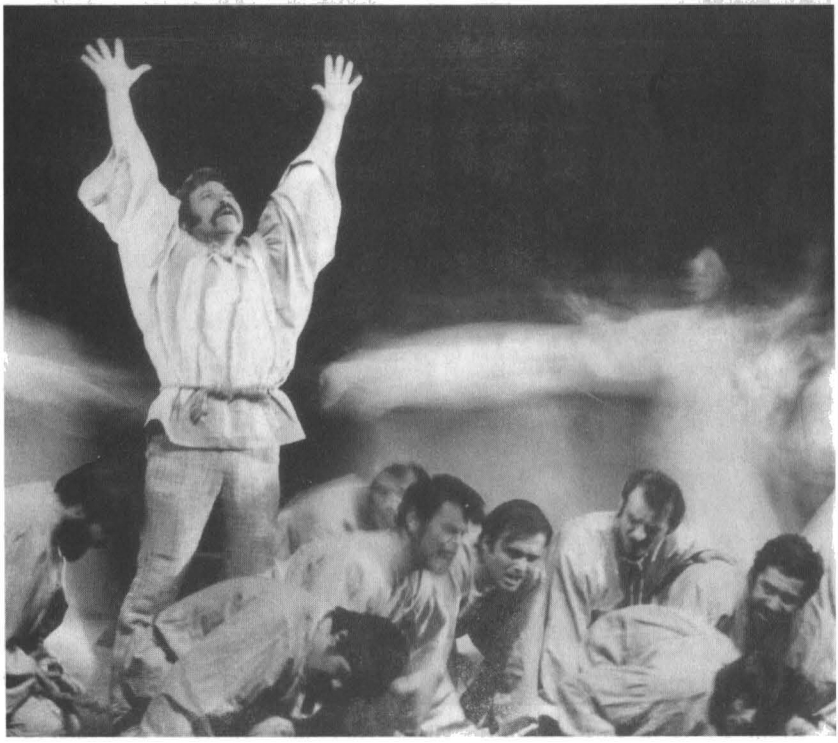
http://cimec.ro

Ştefan Iordache în *Escurial* de Michel de Ghelderode (din spectacolul coupé *Viziuni flamande*). Teatrul „Nottara".

http://cimec.ro



Meşterul Manole **de Lucian Blaga. Teatrul Giuleşti.**



Zamolxe **de Lucian Blaga. Teatrul Giuleşti.**

http://cimec.ro

Cu Florin Piersic şi d-na profesoară Marietta Sadova, în preajma premierei *Peer Gynt* de Henrik Ibsen la Studioul „Casandra".

http://cimec.ro

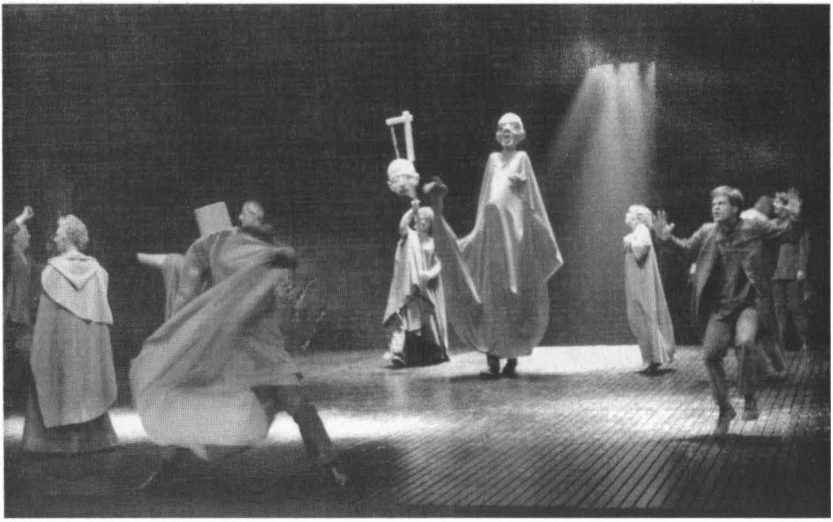
Repetând *Hamlet* de William Shakespeare cu Ştefan Iordache. Teatrul „Nottara".

http://cimec.ro

Leopoldina Bălănuță în *Matca* de Marin Sorescu la Teatrul Mic.

http://cimec.ro

Măsură pentru măsură **de W. Shakespeare. Teatrul Național al Belgiei.**



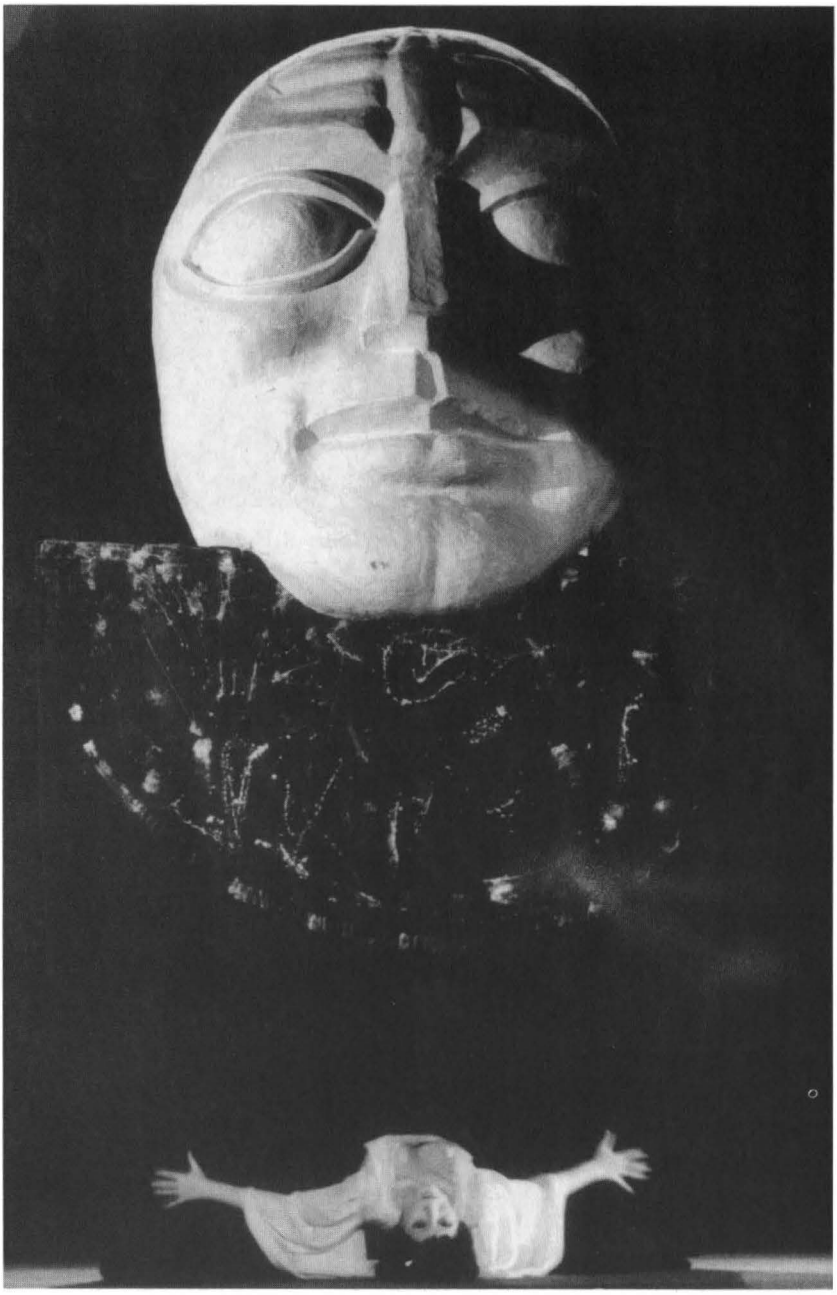
Coriolan **de W. Shakespeare. Teatrul „Haagse Comedie", Olanda.**

http://cimec.ro

Magie roşie de Michel de Ghelderode. Teatrul Boldhus, Copenhaga.

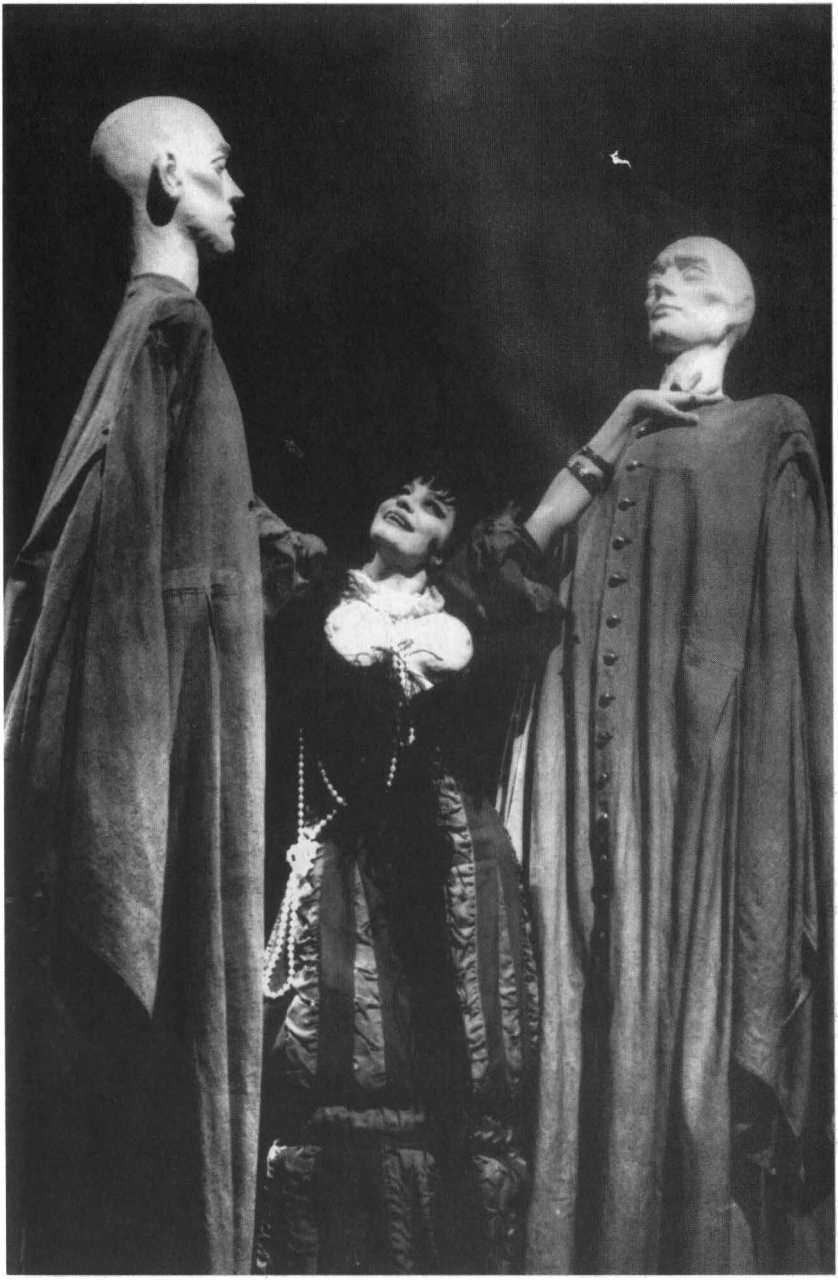
Repetând *Magie roşie* la Copenhaga.

http://cimec.ro



***Măsură pentru măsură* de W. Shakespeare. Teatrul Giuleşti.**
În imagine: Dorina Lazăr.

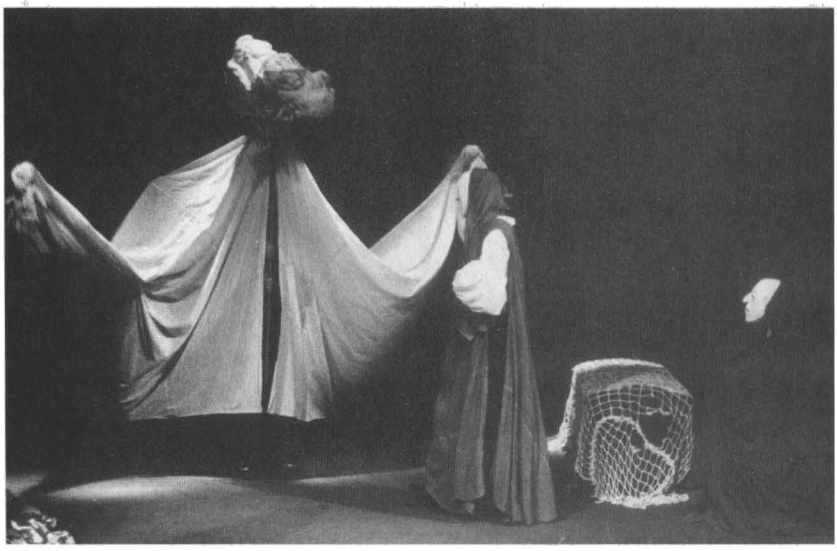
http://cimec.ro



***Măsură pentru măsură* de W. Shakespeare. Teatrul Giuleşti. În centru: Ileana Codarcea.**

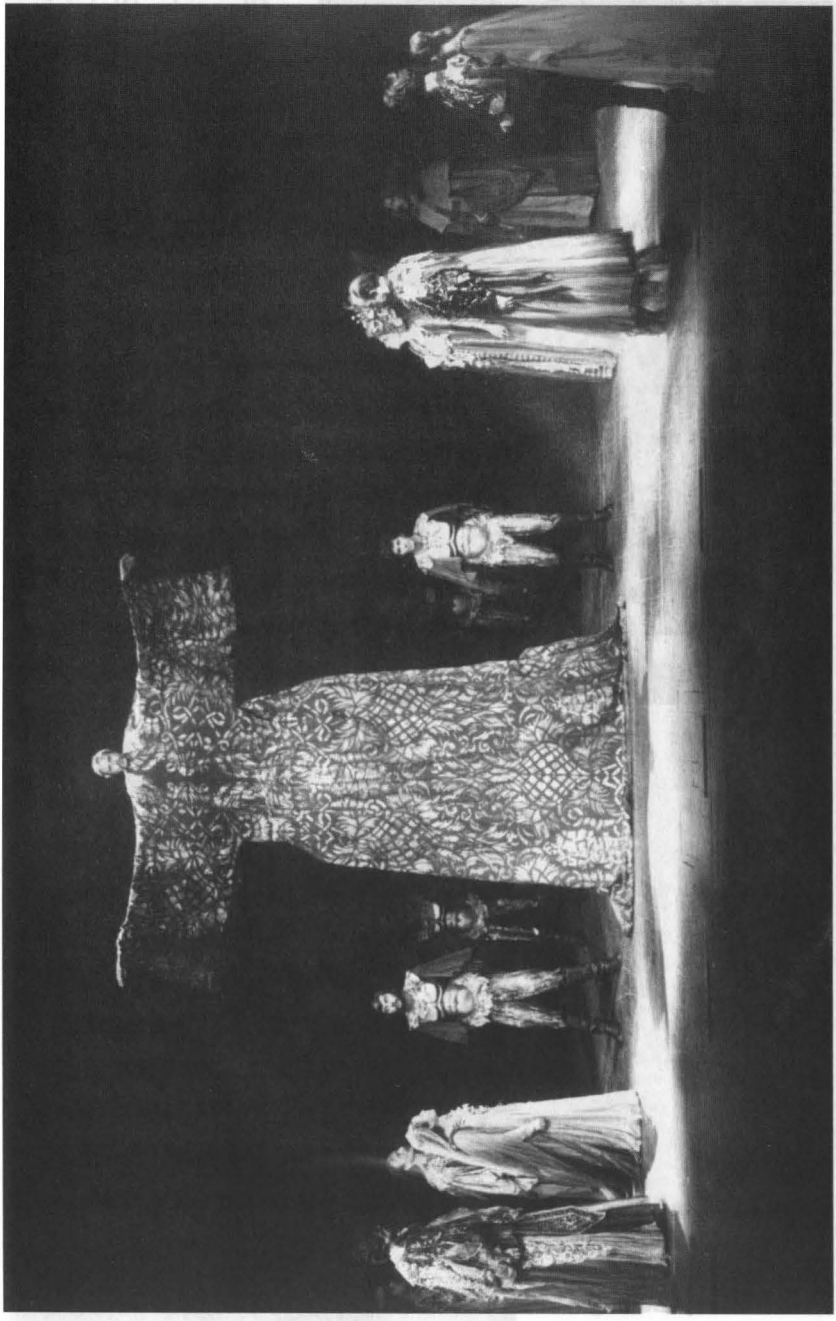
http://cimec.ro

***Pericle* de W. Shakespeare. Teatrul Giuleşti.**
În scenă: Ileana Cernat.



***Pericle* de W. Shakespeare. Teatrul Giuleşti.**

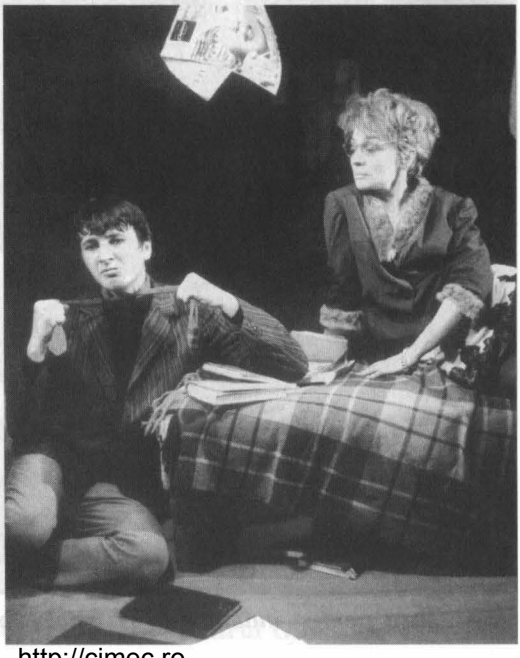
http://cimec.ro



Măsură pentru măsură de W. Shakespeare. Teatrul Giuleşti.

http://cimec.ro

Gheorghe Dinică în *Somnoroasa aventură* de Teodor Mazilu. Teatrul de Comedie.

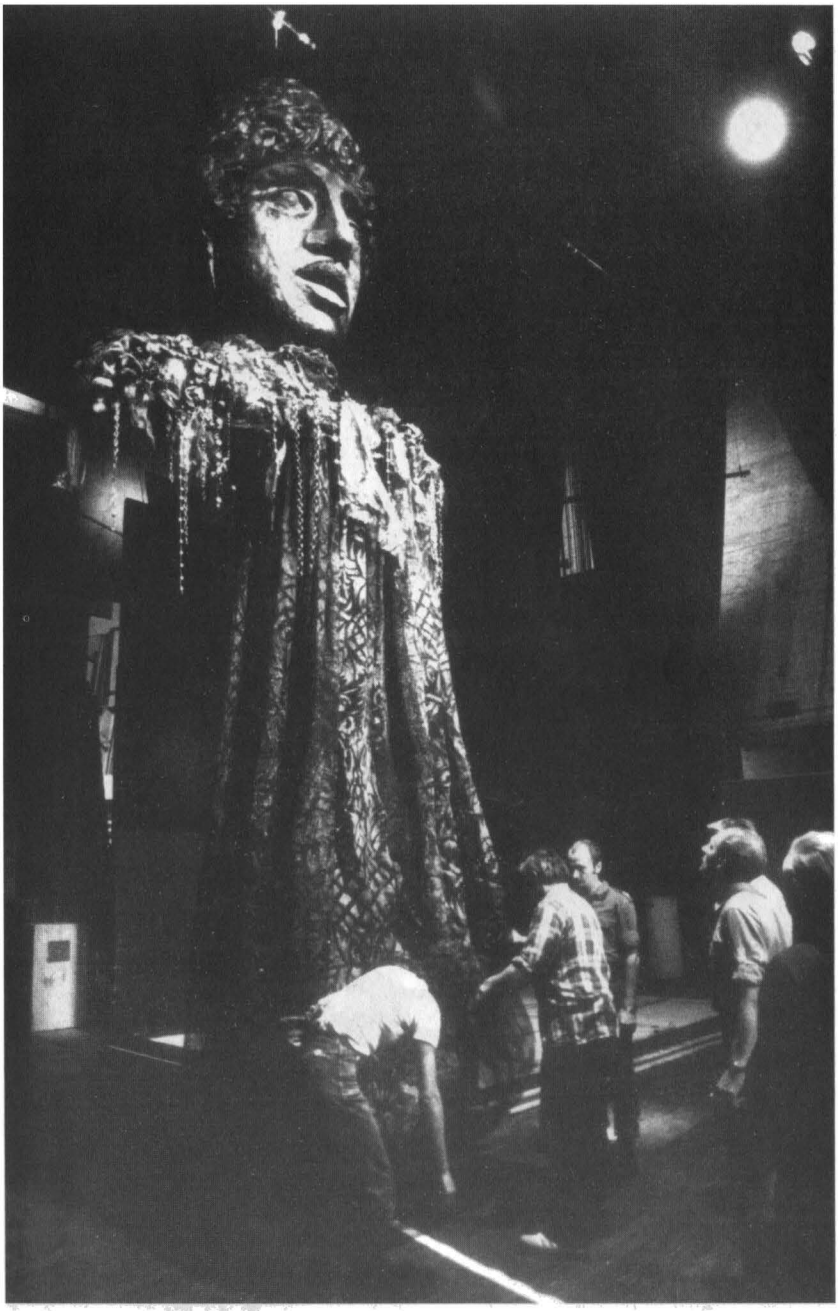


Ştefan Iordache şi Ileana Predescu în *Tigrul* de Murray Schisgal. Teatrul „Nottara".

http://cimec.ro

Mielul turbat **de Aurel Baranga. Teatrul „Barbu Delavrancea".**

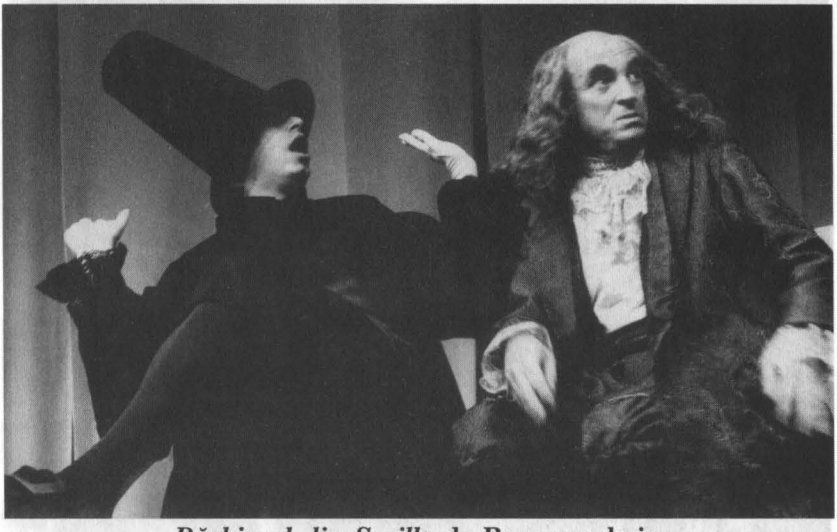
http://cimec.ro



Repetând *Măsură pentru măsură* la Teatrul Național al Belgiei.

http://cimec.ro

Meşterul Manole de Lucian Blaga. Academia de teatru a Olandei



Bărbierul din Sevilla de Beaumarchais.
Teatrul Municipal din Beer Sheva, Israel.

http://cimec.ro

Cu Salvador Dali la Paris

http://cimec.ro

două telefoane, coordona perfect teatrul, ba chiar începuse să devină un foarte bun organizator de turnee în străinătate ale teatrului. În acea perioadă, o plecare în străinătate era „o gură de aer" pentru toată trupa şi, de aceea orice director se lupta pentru a organiza un turneu în străinătate. Crişan ştia pe toată lumea şi toată lume îl ştia. De asemenea, prin el şi numai prin el, se rezolvau toate problemele teatrului – de la planificările de producţie, achiziţii, repertoriu până la colaborări la film sau la alte teatre. Era un om pe care se putea conta. După un an de la premieră, s-a organizat un mare turneu cu *Hamlet* şi încă două piese la Bonn, Paris şi Lisabona. Astăzi organizarea unui asemenea turneu este o acţiune destul de simplă. Dar atunci, când nici măcar faxul nu exista şi trebuiau coordonate camioane cu decoruri, care plecau dintr-o ţară şi treceau în alta, când trebuia organizată cazarea pentru tehnicienii care veneau înainte şi cazarea pentru actorii care veneau mai târziu, unii cu trenul şi alţii cu avionul, toate acestea deveneau o enormă aventură. Fiindcă era nevoie de un spaţiu special pentru *Hamlet*, am fost plecat „om înainte" împreună cu domnul Crişan la Bonn, la Paris şi la Lisabona. Aşa că am avut posibilitatea să-l cunosc mai bine şi să admir modul în care ştia să negocieze un contract şi cum ştia să domine şi să ascundă handicapul vederii. Crişan era un sfătuitor minunat, plin de înţelepciune şi cu o ştiinţă a perspectivei fiecărui gest în viaţă. Şi mai avea o calitate cu care mă cucerise,: era un fin gurmand, ştia ce este o băutură bună şi o mâncare deosebită. Îi plăceau şi le căuta. Acesta era Crişan, care în câţiva ani, dintr-un activist stângist feroce devenise un om de o mare bunătate sufletească şi deschidere intelectuală. Oare când fusese cel adevărat? Când se înşelase?

http://cimec.ro

La Bonn, spectacolul cu *Hamlet* începuse foarte bine pe marea scenă a teatrului. Spectacolul a fost bun, chiar foarte bun, publicul cald şi prietenos. După spectacol, am răsuflat uşuraţi, primele emoţii ale marelui turneu trecuseră.

La Paris am fost cazaţi într-un hotel aproape sordid, unde la 7 dimineaţa eram treziţi în fiecare zi de nişte negrese nebune, cu oribile bătăi în uşă, încercând să ne bage în camere cu forţa o tavă cu ceva ce se numea micul dejun. Trebuia să iei tava chiar dacă nu vroiai să mănânci, pentru că altfel femeia de serviciu nu pleca din faţa camerei tale. Oricum, ora 7 dimineaţa la Paris era un supliciu de care nu am putut scăpa cu toate intervenţiile noastre. Trei zile înainte de spectacol, Iordache nu a ieşit din hotel de grijă să nu răcească şi, probabil, să nu se lase ademenit de sutele de ispite cu care se delectau mai toţi ceilalţi actori şi tehnicieni. Montarea spectacolului în sala Teatrului Chaillot a fost deformată de arhitectura spaţiului respectiv şi între locurile de joc au apărut alte dimensiuni, a rezultat un spectacol dezlânat, fără acea rigurozitate aproape matematică pe care o doream. Totuşi, aplauzele au fost din plin şi cronicile foarte bune.

După Paris, a urmat Lisabona, unde Fundaţia Gulbenchian ne-a invitat să jucăm. La Lisabona cele trei scene ale Fundaţiei nu permiteau niciun fel de adaptare, singurul spaţiu ce putea fi amenajat era parkingul subteran al Fundaţiei. După ce organizatorii au digerat cu greu ideea, au început transformările. Nu era deloc simplu. Au fost scoase din parcaj 300 de maşini, s-au construit panouri izolante pentru acustică şi, după al doilea spectacol, s-a mai construit un fel de tribună care mărea cu încă 200 de locuri posibilităţile de primire a publicului. În pauza dintre cele două părţi ale spectacolului spectatorii nu aveau unde să

http://cimec.ro

se ducă şi rămâneau în jurul spaţiului nostru de joc. Actorii trebuiau să treacă prin public pentru a ajunge la cabinele lor. În prima seară au trecut timizi, neadaptaţi cu un astfel de contact neobişnuit pentru ei. Am simţit, însă, posibilitatea de a dezvolta un astfel de inconvenient şi, în noaptea dintre primul şi al doilea spectacol, am repetat cu ei momentul de trecere printre spectatori, moment de teatru autentic care se crease din întâmplare, dar care aducea cu el o continuare a spectacolului dincolo de limitele lui iniţiale. Se realiza o comuniune, un fel de ritual în care erau amestecaţi deopotrivă actori şi spectatori. Ideea mea de implicare a publicului căpătând astfel dimensiuni neobişnuite. Din păcate, nu a fost posibil să prelungim seria de reprezentaţii cu încă 10, aşa cum cereau organizatorii portughezi. Teatrul „Nottara" era aşteptat de spectatorii lui.

Tot la Lisabona, un alt regret al meu a fost că nu m-am putut bucura alături de trupa Teatrului Mic, care exact în aceleaşi zile reprezenta România la Teatrul Naţiunilor cu spectacolul meu *Matca* de Marin Sorescu. A trebuit să ghicesc succesul ascultând la telefon vocea gâtuită de emoţie a Leopoldinei Bălănuţă care, după spectacol, îmi relata cum, „a fost aşteptată de toţi regizorii şi actorii importanţi ai Teatrului Naţiunilor din acel an şi ovaţionată minute în şir". Eram singur în biroul imens al domnul Gulbenchian şi la câteva mii de kilometri încercam să trăiesc prin glasul Leopoldinei Bălănuţă ce se întâmplase la Teatrul Naţiunilor. Am rămas singur câteva minute, gândindu-mă la bucuriile dar şi la tristeţile singurătăţii regizorului. În volumul *Spectacolele lumii 1970–1975*, tipărit sub îngrijirea prestigiosului René Hainaux, spectacolul *Matca* era considerat „printre operele scenice cele mai reprezentative ale epocii".

http://cimec.ro

*

În octombrie 1974, în acelaşi an în care am terminat *Hamlet* la Teatrul „Nottara", avusesem la Teatrul Mic premiera cu *Matca* de Marin Sorescu. Piesa îmi fusese dată de aproape un an, dar nu reuşisem să găsesc nicio idee de spectacol pentru a începe repetiţiile. Presat de timp şi de dorinţa Leopoldinei Bălănuţă de a juca rolul, citeam şi reciteam textul fără să „văd idei", cum ar fi spus Camil Petrescu. Până când, într-o zi, am asistat la un accident care era să se producă. O femeie striga înspăimântată, prinsă în mijlocul şoselei, între scrâşnetele frânelor maşinilor, care reuşiseră, în ultima clipă, să o evite. Se adunaseră zeci de maşini, sute de curioşi, şoferii ţipau, lumea gesticula, numai femeia devenise calmă, strângând la piept un copil de-abia născut. Cred că în clipa aceea am înţeles piesa lui Sorescu. *Matca* este lupta unei femei însărcinate, deci un personaj dublu responsabil – femeie şi mamă ; este lupta unui om singur cu tot ceea ce o înconjoară. Pe parcursul anilor tema m-a obsedat. Singurătatea eroului. Individul şi societatea. La *Matca* munca de pregătire mergea încet. Piesa se lăsa greu descoperită. Ca în celebrul „monolog al cepii" din *Peer Gynt*, ca să ajungi la adevăr, la sâmburele ideilor, trebuia să desfaci foaie cu foaie, jocurile de cuvinte care ascundeau foarte abil ideile lui Sorescu, ascunse şi învăluite de straturile „muzicii Sorescu". Am montat piesa în trei versiuni. Prima la Teatrul Mic, a doua în R.F.G., la Teatrul de Stat din Dortmund, şi ultima oară la televiziune.

La Teatrul Mic nu eram foarte sigur de claritatea ideilor lui Sorescu. Şi atunci, în dorinţa de a explica personajul Irinei, am „desfăcut" rolul la trei interprete. Greşeam,

http://cimec.ro

evident, deoarece ideile lui Sorescu erau clare. Când am montat spectacolul în R.F.G., unde am renunţat la procedeu, am înţeles cât de profund este personajul Irinei şi cât de pasionant este, pentru regizor şi pentru actriţă, să respecte forma iniţială a textului.

Spectacolul din R.F.G. era gândit diferit de cel din Bucureşti. Decorul era realizat cu o mare economie de mijloace scenice. În primul rând, pentru că spectacolul era montat într-un studio de 200 de locuri. Spaţiul de joc era înconjurat de bucăţi mari de lemn, suspendate vertical. Luminat din afara ariei de joc căpăta valori nebănuite. În final, Irina părea prinsă într-o cuşcă. Bucăţile verticale din lemn masiv se puteau mişca. De multe ori, personajele piesei se strecurau prin balansul lor. În final decorul era „explodat" de mai multe coşciuge care o claustrau pe Irina. Se realiza o imagine de apocalipsă suprarealistă din care ţâşneau braţele Irinei, purtând copilul şi invocând viaţa.

Când am realizat pentru a treia oară *Matca*, în 1980, de această dată la Televiziune, cred că am reuşit să merg mai departe în eliminarea artificiilor. A fost o emisiune împărţită în planuri-secvenţă. Excelenta echipă de operatori condusă de George Grigorescu, echipă cu care mai realizasem şi alte spectacole, au filmat secvenţe lungi cu o singură cameră. O singură preocupare: expresia actorilor şi a cuvântului. Mă fascinaseră planurile-secvenţă ale lui Jancsó Miklos. Doar în final, peste strigătul Leopoldinei Bălănuţă se suprapuneau zeci de mâini care se organizau ca un val uman de solidaritate.

Perioada „germană" de lucru a fost foarte nemţească. În cele patru săptămâni a trebuit să mă adaptez unei discipline artistice militare, cu care nu eram obişnuit, disciplină care

http://cimec.ro

m-a iritat tot timpul muncii mele la Dortmund. Repetiţiile începeau la ora 10 şi un minut şi se terminau la ora 14 fără un minut. Recuzita de repetiţie trebuia comandată cu trei zile înainte. Şi dacă aveam nevoie de un baston sau un pahar în plus, trebuiau să treacă trei zile ca să fie aduse de la magazia de recuzită care se găsea la 200 m de sala mea de repetiţie. Aşa că, am început să cer cât mai multe obiecte, ca să fiu sigur că în cazul unei idei sau, dacă doresc să improvizez un moment, să am la îndemână tot ceea ce mi-ar trebui. Sala de repetiţii, care fusese şi ea programată cu patru luni înainte, arăta ca o magazie suprarealistă, plină de obiecte ciudate. Printre altele, se găsea acolo chiar şi un cosciug. Era, de fapt, singurul obiect *sigur* că va intra în spectacol, pentru că era cerut de textul lui Sorescu. A comanda din timp magaziei de recuzită sau costume, a devenit, la un moment dat, o obişnuinţă, însă a comanda cele mai mici gesturi actorilor, a fost etapa cea mai grea şi neobişnuită a muncii mele. „Câţi paşi fac în dreapta?" sau „La ce replică întorc capul?" erau întrebări zilnice, care pur şi simplu îmi puneau nervii la încercare. Am pierdut foarte mult timp ca să găsim un limbaj comun asupra metodei de lucru. Am explicat cum se lucrează în România şi că, la noi, există dorinţa de precizie, dar că această precizie, este etapa finală a muncii, că ideea unui tablou este mai importantă decât numărul de paşi la stânga sau la dreapta, că actorul trebuie să fie liber în perioada căutării unei structuri fixe şi că un tablou considerat terminat, poate fi refăcut total dacă apare o idee mai bună. Probabil că discuţiile zilnice ce le aveam cu actorii ajunseseră la cunoştinţa directorului general al teatrului. De obicei, el primea în audienţă în fiecare luni. Într-o zi, am cerut să fiu primit la el fără să mă fi anunţat din

http://cimec.ro

timp. M-a primit afabil, puțin mirat, și poate, puțin iritat de „fanteziile" mele.

— S-a întâmplat ceva grav? Nu! Veneam la el să-i spun că deși îmi venise o idee mult mai bună pentru finalul spectacolului, scenograful, atelierele și producția, refuzau să schimbe soluția inițială.

— Cum o idee mai bună? m-a întrebat mirat.

— O idee mai bună. Nu vi s-a întâmplat?

— După începerea repetițiilor?

— Da! După începerea repetițiilor!

— Nu înțeleg! Dumneavoastră nu vă planificați actul creator?

Am răspuns, destul de „rușinat" nu numai că nu știam, dar că, eu cred în întâmplarea creatoare.

— Domnule Cernescu sunteți un invitat în teatrul meu. De aceea o să fac o excepție pentru dumneavoastră și o să accept ideea pe care dumneavoastră o considerați mai bună și care v-a venit, repet, după începerea repetițiilor. M-ați îndatora să nu mai povestiți aceasta nimănui, pentru că această excepție pe care v-am făcut-o mi-ar submina autoritatea. Fără comentarii!

La Teatrul Mic, decorul spectacolului a fost îndelung elaborat cu Adriana Leonescu. Imaginasem trei panouri enorme care se apropiau între ele, creând un spațiu din ce în ce mai mic. Vroiam, prin această metaforă, să dăm senzația claustrării la care este supusă Irina prin revărsarea apelor.

În perioada de trecere de la repetițiile la masă la scenă mi s-a întâmplat un accident fericit. Stăteam în sală cu Adriana Leonescu și așteptam o probă cu niște panouri care erau făcute doar pentru a vedea dacă sunt bine dimensionate. Manevra o făceam cu o zi înainte să intre în lucru adevăratele panouri.

http://cimec.ro

(Liviu Ciulei m-a învățat să verific întotdeauna pe scenă schița artistică la scara 1/1. Cu decoruri dimensionate din niște șipci). Venind mai devreme decât ora fixată, am asistat la pregătirea scenei de către mașiniști. La un moment dat, au început să desfășoare imensul fundal al teatrului. (Era un fundal dintr-o singură bucată, conceput de Toni Gheorghiu, pentru altă piesă; fusese lucrat la o țesătorie specială, undeva în Transilvania). Adriana și cu mine ne-am dat seama că acest fundal este mult mai sugestiv, mai adevărat, mai teatral, decât decorul nostru. Că poartă în el mult mai clar caracteristicile unui însemn teatral decât niște panouri care poate ar fi dat un aer artificial ideilor noastre așa că... am renunțat la panouri și am folosit fundalul. Nu era amorf, devenea viu în raport cu situațiile spectacolului: se închidea, se desfăcea, devenea ploaie, furtună, se mișca liniștit etc.

Nu mai repetasem cu Leopoldina Bălănuță de la terminarea Institutului de Teatru, de când jucase în *Peer Gynt*. Ne-am revăzut cu mare bucurie, amplificată de multe amintiri. Leopoldina aducea personajului *Irina* o extraordinară autenticitate, simțeam în jurul ei apa, vântul, pământul, obiceiurile și grijile zilnice ale unei femei de la țară. Avea umor, avea durere și râs în jocul ei, avea zeci de nuanțe lucrate de ea cu o migală desăvârșită. Scena dintre ea și Vasile Nițulescu, *tatăl*, când Irina se pregătește să nască și el, „moșul", să moară, era o scenă antologică, de mare actorie. Am profitat de faptul că spectacolul a fost filmat de televiziune și am luat de mai multe ori cu mine în străinătate caseta cu acel fragment și am arătat de ce sunt în stare actorii români. Acel fragment era într-un fel și cartea mea de vizită.

Matca la Teatrul Mic s-a repetat două luni și câteva zile, dar din clipa când a fost gata și până la premieră au urmat

http://cimec.ro

11 luni de discuţii şi vizionări. Exista o frică paralizantă pentru politrucii culturali că în spatele cuvintelor aparent banale ale lui Sorescu se ascund aluzii adresate nu ştiu cui şi conţinând mesaje încifrate. Chiar şi prezenţa unui manechin care reprezenta o mireasă, manechin pe care-l ţinea în braţe Mitică Popescu, i-a speriat aşa de rău, încât au trebuit mai multe săptămâni de discuţii până când n-am avut încotro şi am scos manechinul, cu care ocazie tovarăşii s-au liniştit. La teatru, până la urmă, a învins valoarea piesei lui Sorescu şi spectacolul s-a jucat. În schimb, spectacolul făcut la televiziune nu a fost dat pe post până în 1990, adică la 10 ani după ce fusese filmat!

*

Se ştia că Tossizza – Averoff – ministrul armatei din Grecia este şi dramaturg în orele lui libere. Nu a trecut mult şi la Teatrul „Nottara" a avut loc premiera piesei lui Averoff *Întoarcerea la Micene*, o poliloghie politică cu iz mitologic. Premieră hollywoodiană, cu covor roşu pentru autor şi invitaţii săi, cu *flash*-uri, multe *flash*-uri. Evident, a urmat un turneu al Teatrului „Nottara" în Grecia. Tot evident, piesa de rezistenţă: *Hamlet*. Montat cu grijă pe scena Teatrului Naţional din Atena, tot decorul nostru – sală şi scenă – privit din afară părea atât de mic! Doar când apăreau actorii devenea important şi îşi găsea adevăratul lui rost. La unul dintre spectacolele cu *Hamlet* a venit şi Melina Mercouri, ministrul culturii. După spectacol, a vrut să-i felicite pe actori, şi în special pe Iordache. În timp ce trecea pe la celelalte cabine împreună cu Horia Lovinescu, m-am dus repede la cabina lui Iordache să-l rog să se îmbrace mai repede, spunându-i că „doamna ministru este

http://cimec.ro

la capătul culoarului cu Lovinescu" şi am închis uşa. După un timp au apărut cei doi: „Aici se îmbracă vedeta serii" a spus cu mândrie directorul nostru şi a deschis larg uşa cabinei, dar... cabina era goală. A urmat o discuţie penibilă în şoaptă între mine şi Lovinescu, spunându-i că nu ştiu unde a dispărut Iordache. Doamna Mercouri a zâmbit, nu a zis nimic şi a plecat. Am rămas în cadrul uşii, neînţelegând dispariţia eroului. După un timp, s-a auzit o voce dintr-un dulap: „A plecat?", era Iordache care se ascunsese de Melina Mercouri în dulapul cu costume, pentru că în seara aceea nu vroia să vadă pe nimeni. Şi poate avea dreptate.

Cred că e cazul să menţionez că după Lovinescu a venit ca director al Teatrului „Nottara", scriitorul Ion Brad, un ardelean serios, câteodată prea serios, care fusese ministru adjunct la Consiliul Culturii. Ion Brad a fost un director drept şi cinstit care nu s-a comportat ca un activist, ci ca un bun diplomat (ceea ce, de altfel, a şi fost, în realitate, ca ambasador în Republica Elenă).

*

Sonia Filip, secretara literară a Teatrului Giuleşti, care era, „o cucoană rătăcită între muncitori" – după cum spunea ea – avea darul să fie un *public relation* extraordinar. (Când fusese tânără, şi fusese şi mai frumoasă decât era acum, „la maturitate", se zice că se iubise sălbatic şi focos cu Petru Dimitriu, dar poate că este o simplă bârfă, pe care ea o lansase, ca să fie şi mai interesantă). Sonia Filip cunoscuse o mare ziaristă de la *Il Popolo*, Clelia Dinzillo. Clelia vizitase de mai multe ori România şi văzuse, din întâmplare, unul dintre spectacolele mele. Şi a devenit o mare admiratoare a Teatrului Giuleşti; şi-a pus întreaga energie în slujba

http://cimec.ro

organizării unui turneu al teatrului în Italia. Prietenă cu Franco Enriquez, directorul Teatrului Argentina din Roma, şi cu mari personalităţi ale vieţii artistice şi politice ale Italiei, Clelia a reuşit ca în iunie 1974 turneul să aibă loc. Aşa se face că i-am întâlnit, ca spectatori, pe Vittorio De Sica, Franco Zeffirelli, Giorgio Albertazzi, Anna Proclemer, Virginia Zeani, Giorgio de Chirico şi alţii. Rămas singur la Roma, am stat multe zile de vorbă cu Vittorio De Sica. Înaintea plecării mele din Bucureşti, Eugen Jebeleanu, care era prieten cu De Sica, mi-a dat o scrisoare către el. Urma ca între mine şi De Sica să se încheie un contract în urma căruia s-ar fi făcut un film după *Surâsul Hiroshimei*. Filmul îl semnam eu şi cu Manuel de Sica, fiul regizorului. Compozitor mediocru, pianist bunicel, Manuel compusese şi cântase la Bucureşti un op după *Surâsul Hiroshimei*, de aici prietenia dintre De Sica şi Jebeleanu. Din păcate, deşi semnasem contractul, filmul nu s-a mai realizat din cauza morţii lui De Sica. Aşa se face că am rămas, în continuare, regizor de teatru. Poate că viaţa mea ar fi avut altă turnură dacă De Sica nu murea. Dar destinul a tăiat scurt – şi poate la timp – cariera unui mare regizor de film.

Pentru că am pronunţat magicele cuvinte care înnebuniseră Italia odată cu Neorealismul, unde fiecare hoţ de biciclete credea că poate să devină peste noapte star, n-am să uit întâlnirea mea cu idolul meu de atunci şi de acum: Federico Fellini.

... Era o după-amiază însorită, o după-amiază aurită, când întreaga Romă dormea prăbuşită sub căldură, când pietrele se aureau în soare. Plimbându-mă prin Piaţa Spaniei, am văzut doi puşti care se certau pentru o poşetă, furată probabil. Undeva mai jos, în dreapta cadrului, stătea un domn bine îmbrăcat, cu o splendidă pălărie dată puţin

http://cimec.ro

spre ceafă, care privea fascinat cearta dintre cei doi. Mă uitam la toţi trei. Domnul şi puştii. Erau două lumi care nu se atingeau şi, totuşi, domnul acela parcă nota cu ochii tot ce vedea în jur. Mă chinuiam să-mi amintesc de unde îl ştiu pe acel domn. Îl ştiam de undeva, dar nu ştiam de unde. Brusc, am realizat că era Federico Fellini. Idolul meu, Fellini! Îi ştiam toate filmele, o adoram pe Giulietta Masina, aveam acasă toate casetele şi tot ce se publicase despre el. Am ezitat o secundă şi... m-am apropiat de maestru.

— Mă cheamă Dinu Cernescu, sunt un regizor din România şi două dintre spectacolele mele se joacă în săptămâna asta la Teatrul Argentina.

— Ştiu. Am primit şi eu invitaţiile la *Meşterul Manole* şi la *Măsură pentru măsură*. Nu sunt sigur că pot veni, pentru că lucrez la un nou film şi nu pot să plec de lângă scenariu prea mult timp. Mă reîntorc lângă el seară de seară, pe furiş, ca la o amantă.

Mă uitam la Fellini şi nu-mi venea să cred că vorbesc cu el. Aşa... ca printr-o ceaţă, l-am auzit:

— Ai o clipă liberă?

— Eu? Am bâiguit, neputând crede că Maestrul are timp pentru mine.

— Hai cu mine la colţ, la Cafeneaua „El Greco". Am timp de o cafea. Bineînţeles, te invit eu.

A urmat un lung interogatoriu. Pe jumătate adormit în ideile lui, pe jumătate amabil, m-a întrebat ce ştiu despre Roma, pe cine cunosc, ce filme am văzut, ce spectacole am făcut, ce piese vreau să pun în scenă. A rămas mirat când a văzut că-i văzusem toate filmele şi că-i citisem toate interviurile.

— Să nu-mi spui că sunt idolul tău, mi-a spus Fellini râzând în hohote.

http://cimec.ro

— Ba da, am mărturisit eu, roşind ca un licean, etern masturbator, la prima întâlnire cu vedeta visată.

— Ce faci zilele astea? Vino la Cinecitta, te invit la o filmare.

Am răspuns că plec imediat după ce se termină turneul teatrului, la Pisa, la prietena mea, Irina Prodanov, dar că la întoarcere o să-l caut neapărat. Fellini s-a ridicat, i-a spus o vorbă chelnerului sau a plătit, nu mai ştiu exact, şi pur şi simplu a dispărut. După câteva secunde, mult prea lungi, am fugit după el şi i-am strigat:

— Domnule Fellini, cum pot să dau de dumneavoastră? Nu mi-aţi dat niciun număr de telefon. „Domnul din Piaţa Spaniei", idolul meu, s-a întors, a râs din nou, şi mi-a strigat din contraplan:

— Mă cheamă Federico Fellini şi sunt destul de cunoscut în Cinecitta. Întreabă de mine. S-ar putea să găseşti pe cineva care să ştie unde filmez. Sigur vei găsi pe cineva care ştie unde filmez. Le-am distrus bugetul pe câţiva ani. Aşa că mă ştiu toţi. Şi... a dispărut.

După ce a văzut *Meşterul Manole* a doua zi, am fost invitat împreună cu mai mulţi actori la Franco Zeffirelli acasă. Locuia într-o splendidă vilă, pe Via Appia Antiqua, numărul unu. Lângă o enormă piscină, era un bufet pregătit pentru noi. Ne-au primit doi asistenţi de-ai lui, care secretau secrete. A apărut, apoi, secretara lui particulară, care ne-a oferit câte ceva de băut, după care s-au scuzat, spunând că Zeffirelli mai doarme încă, pentru că se culcase spre dimineaţă. Nopţile romane sunt atât de extraordinare, încât este un sacrilegiu să dormi. N-am să uit răsăritul de soare din Piazza del Popolo sau din Piaţa Navonna. Sau vinurile de taină în tratorii populare, în companii celebre sau pasolinian dubioase, pe care le-am

http://cimec.ro

petrecut la Roma. Am trăit zile şi nopţi de împlinire totală şi îmbietoare ca aroma unui vin bun, care te ia cu el şi te duce printre străzi înguste, printre pietre ce sunt istorie, şi unde la fiecare colţ de stradă regăseşti o bucăţică din istoria omenirii. Trebuia să fii nebun să dormi la Roma în acele zile. Aşa că l-am scuzat pe Zeffirelli şi m-am plimbat în enorma lui grădină, plină de flori. Franco a apărut destul de repede, ne-a invitat la masă, şi am început să vorbim ca doi profesionişti. Am spus mai sus Franco nu din megalomanie, ci pentru că aşa mi-a cerut Zeffirelli să-i spun.

— Spune-mi Franco. Şi spune-mi ce montezi. Am şi acum o fotografie cum îi desenez lui Zeffirelli pe un şervеţel de masă (sper că Franco l-a păstrat) cum vreau să montez eu *Hamlet*. Mă pregăteam să montez spectacolul, la Teatrul „Nottara", cu Ştefan Iordache, şi întâlnirea cu Zeffirelli mi s-a părut providenţială, pentru că văzusem cu puţin timp în urmă *Romeo şi Julieta*, celebrul său *Romeo şi Julieta*.

Miile de turişti care se opresc în Piaţa Spaniei vin, fotografiază şi pleacă, ignorând că numai la câţiva metri trăia şi lucra unul dintre cei mai mari pictori ai tuturor vremurilor, Giorgio De Chirico. De fapt, nu are niciun rost ca turiştii să ştie acest lucru. Ar fi inutil. Pentru că Giorgio De Chirico este păzit de o adevărată armată care veghează ca telefonul să nu sune, ca aerul să nu fie prea umed, ca uşa să nu se deschidă decât pentru prietenii intimi ai maestrului, în fine, pentru ca, la cei 86 de ani pe care îi avea atunci, De Chirico să poată lucra liniştit. Şi De Chirico lucra, febril ca un începător. Iar atunci când reuşeşti să ajungi până la el, este gata pentru un interviu plin de glume ascunse, cu o maliţiozitate cu greu disimulată, de ochii lui care râd şi îl trădează. Iată-mă deci faţă în faţă cu Giorgio De Chirico, la

http://cimec.ro

el acasă, în Piața Spaniei numărul trei, etajul patru. Transcriu cu exactitate dialogul avut cu el atunci, pentru că l-am notat cuvânt cu cuvânt.

— Domnule De Chirico, astăzi în lumea artei există moda contestării. Dumneavoastră sunteți în situația de invidiat în care nimeni nu îndrăznește să vă conteste. Aveți vreo explicație?

— Nu știu dacă sunt contestat sau nu. Nici nu mă interesează acest lucru. Eu mă găsesc în situația unui om al Renașterii. Încerc să regăsesc secretele picturii. Citesc tratate de pictură, studiez pe maeștrii Renașterii, caut știința pierdută a picturii, pentru că astăzi arta picturii a fost pierdută. Ca să învăț, am făcut de nenumărate ori copii după maeștri celebri.

— Știu că ați văzut unul dintre spectacolele mele. Ce impresie v-a făcut?

— Am văzut *Măsură pentru măsură* de Shakespeare. Mi-a plăcut foarte mult și m-a interesat spectacolul. Spațiul de joc era tratat, aș spune, pictural. Mi-a plăcut și regia dumitale. Am găsit-o bună, chiar foarte bună. Cel mai mult mi-a plăcut personajul lui Angelo, care-și modifică dimensiunile fizice în funcție de modificările psihice.

— Acest spectacol a fost pentru dumneavoastră contactul cu un mic fragment din cultura românească. Ce știți despre țara mea?

— Sunt interesat de România, pentru că mi se pare, dintre toate țările sud-estice, țara cu viața cea mai intensă. Originile latine ale voastre mă apropie de voi și mi-ar plăcea să vă cunosc țara, nu numai din citite. Am acceptat să expun la București o parte dintre gravurile mele. Dar despre asta voi mai vorbi cu prietenul meu, ambasadorul vostru, domnul Ionașcu.

http://cimec.ro

— L-aţi cunoscut pe Brâncuşi?

— La Paris, cu mulţi ani în urmă, l-am cunoscut. Nu foarte bine, dar, evident, nu puteam să trec prin Paris fără să-l cunosc pe Brâncuşi. Era un mare sculptor. Nu ne-am împrietenit, pentru că Brâncuşi vorbea foarte puţin. Ţin minte că am fost impresionat de tăcerile lui.

— Domnule De Chirico, sunt intrigat de o parte din tablourile dumneavoastră.

— Intrigat? De ce?

— Dacă aş fi văzut aceste tablouri într-o expoziţie, fără să ştiu de cine sunt, niciodată nu aş fi putut crede că vă aparţin. De ce aceste stiluri total opuse?

— Toată lumea este obişnuită cu acele tablouri „metafizice", sau inventate, după cum le numesc criticii. Eu am pasiunea picturii bune şi atunci am lucrat şi lucrez în diferite stiluri, ca să-mi pot perfecţiona ştiinţa picturii.

— Vă interesează pictura contemporană?

— Pictura contemporană? Nu există aşa ceva. Nu există pictură contemporană, doar modă şi exhibiţionism.

— Nu sunteţi cam dur? Vă place Mondrian?

— Mondrian? (Maestrul râde şmechereşte). Nu ştiu ce face, nu-i cunosc pictura. Nici nu ştiu cine este. Este un american?

— Nu, este un olandez.

— Îmi pare bine pentru Olanda, dacă este un pictor bun.

Mai enumăr câteva celebrităţi mondiale şi De Chirico le respinge *in corpore*.

— Şi chiar nu vă interesează nimeni, în pictura contemporană?

— Acum nu mă mai interesează nimeni. Picasso mi s-a părut destul de interesant. Desena bine. Da. Asta era

http://cimec.ro

principala lui calitate. Desena bine. Nu a făcut niciodată pictură adevărată, ca mine, dar era un om de valoare. Adică se vindea bine. Cred că a murit, nu? Îi confirm domnului De Chirico moartea lui Picasso. Maestrul este impasibil.

— Dar Cézanne de ce nu vă place?

— Nimănui nu-i place Cézanne. El reprezintă cel mai bine fenomenul dictaturii negustorilor de tablouri. El, ca şi toţi ceilalţi impresionişti, a fost impus de acei negustori care trebuiau să vândă ceea ce cumpăraseră mai de mult, din nepricepere. Impresionismul a fost şi este o simplă speculaţie. O problemă de bani şi atât. O invenţie.

— Nici Van Gogh nu vă place? Şi pe el îl consideraţi o invenţie?

— Van Gogh nu a fost un pictor. A fost un nebun şi atât. Ştiu asta pentru că avea mania galbenului. Şi galbenul este culoarea nebunilor. M-am şi interesat la un psihiatru, care mi-a confirmat acest lucru.

— Dar cine vă place, domnule De Chirico?

— Îmi plac maeştrii francezi şi olandezi. Îmi place Rubens, pentru că este pictorul pe care îl consider cel mai complex. Mai îmi plac Tiziano şi Velázquez. Ei sunt marii pictori! Şi cum îmi place pictura, ei sunt maeştrii pe care îi iubesc şi îi studiez.

— Vă place epoca în care trăim?

— Şi da, şi nu. Tehnic vorbind, trăim într-o epocă fantastică, foarte avansată. Dar ca să revin la obsesiile mele, pictura este un dezastru. Dacă s-ar fi putut, aş fi vrut să trăiesc în anii Renaşterii.

— Mergeţi des la teatru?

— Acum mă duc foarte rar. Se joacă nişte piese care nu mă interesează şi din care nu înţeleg nimic. Înainte mă

http://cimec.ro

duceam foarte des la Operă. Îmi place să ascult muzică. Îmi place Chopin, îmi plac romanticii. Îmi place şi Beethoven, dar simfoniile lui sunt cam lungi.

— Cam lungi?

— Sigur că-s prea lungi. Toată lumea cred că gândeşte ca mine, dar nimeni nu are curajul s-o spună.

— Domnule De Chirico, am fost întotdeauna obsedat de tablourile dumneavoastră, de „umbrele false", după cum le numesc specialiştii. Ce semnificaţie au aceste umbre ciudate?

— Domnule Cernescu, nu încerca să fii şiret. N-o să reuşeşti să mă atragi într-o discuţie despre pictura mea. N-o să-ţi spun nimic despre ea. Eu pictez, şi gata. Celorlalţi le rămâne s-o interpreteze. E meseria lor. A mea e să pictez. Ce să-ţi mai spun câte au încercat să mi se facă? La un moment dat, suprarealiştii au încercat să mă ia în tabăra lor. În toate antologiile picturii suprarealiste o să găseşti şi un capitol De Chirico. Dar eu refuz să fac parte dintr-o tabără sau alta. Eu sunt Giorgio De Chirico, pictor al Renaşterii, născut greşit în altă epocă.

... Doamna de Chirico apare discret în penumbra salonului, semn că discuţia trebuia să ia sfârşit. Mai bem un ceai, pentru că aici, la Roma, este ora 6 şi la Londra este ora 5, deci este ora ceaiului, şi... mă despart de Girogio De Chirico.

Decorul sonor la *Măsură pentru măsură* era făcut pe „viu" la fiecare spectacol. Sonorităţile fuseseră gândite împreună cu Ştefan Zorzor, compozitor deosebit de prolific, cu care lucram de mai mulţi ani. Aceste sunete erau produse la fiecare reprezentaţie chiar de el, care adunase o serie întreagă de instrumente, unele inventate chiar pentru spectacol. Zorzor

http://cimec.ro

trăia pur şi simplu acţiunea şi producea acea „muzică" într-o perfectă sincronizare cu stările scenei. Evident, prezenţa lui la spectacole era vitală. Când pregătirile pentru turneul de la Roma erau în fază finală, direcţiei Teatrului Giuleşti i s-a comunicat că Ştefan Zorzor nu are viză de ieşire. Pentru noi acest lucru era egal cu o catastrofă. Însemna că spectacolul *Măsură pentru măsură* nu mai putea merge în turneu. Noi nu puteam găsi un percuţionist care, în câteva zile, să înveţe momentele sonore fără a mai vorbi de calitatea sunetului – aceasta nu mai putea să fie aceeaşi cu care erau obişnuiţi actorii. La Roma se tipăriseră afişe, avusese loc o primă conferinţă de presă etc. După lungi discuţii s-a ajuns la soluţia ca doamna Deleanu şi cu mine, solidari, să garantăm în scris că, Zorzor se va întoarce. Garantam într-un fel cu paşapoartele noastre. Era o prostie ce ni se cerea, pentru că legal noi nu puteam garanta pentru Zorzor. Important era că până la urmă am plecat în Italia cu Zorzor după noi. Doamna Deleanu m-a rugat să nu-i spun nimic, ca să nu se ştie observat şi aşa am făcut. Ba mai mult, dat fiind că eram prieteni, ne-am hotărât să stăm în aceeaşi cameră, în sărăcăcioasa pensiune „Arenula" unde eram cazaţi, nu departe de Teatrul Argentina unde se ţineau spectacolele. Era o cameră destul de mare, cu un pat dublu, cu un singur dulap şi o fereastră care dădea spre stradă. Totul era perfect, spectacolele avuseseră succes, am fost primiţi de mari personalităţi. Roma era superbă, nopţile se terminau cu greu dimineaţa, şi peste o zi trupa se întorcea la Bucureşti. Către seară, întâmplător îl văd pe unul dintre actori ieşind din camera mea şi a lui Zorzor cu mai multe pachete în mână. După un timp, apare şi Zorzor care îmi comunică că a hotărât să rămână în Italia. Îi explic cum a obţinut viza şi că nimeni nu o să creadă că având lucrurile în

http://cimec.ro

acelaşi dulap, dormind în aceeaşi cameră, ba chiar, în acelaşi pat, că eu nu am ştiut de intenţiile lui şi că nu sunt complice. Trimit după doamna Deleanu şi, în trei, începe o penibilă discuţie care se termină când Zorzor ne spune „Să vă învăţaţi minte, să nu mai garantaţi pentru nimeni". Se făcuse noapte. După ce doamna Deleanu a plecat, m-am culcat îmbrăcat. La fel şi Zorzor. La un moment dat, s-a dus la baie şi în clipa aceea i-am luat din haină paşaportul şi i l-am ascuns, într-o ridicolă idee că, fără paşaport nu poate rămâne. Am veghеat cât am putut şi, la un moment dat, probabil că adormisem. Am auzit uşa de la cameră închizându-se. Era aproape 4 dimineaţa. M-am repezit la geam şi când el a apărut în stradă i-am spus „Nu poţi pleca, paşaportul e la mine". Întâi s-a enervat. Apoi mi-a spus: „Bine, nu mai plec. Haide cu mine să-mi iau lucrurile de unde le-am ascuns." Am plecat împreună şi am ajuns în casa scării unei case mari şi gri şi la un moment dat Zorzor, prietenul meu de atâţia ani, s-a repezit la mine şi am început să ne batem ca două animale. Privit prin prisma timpului, episodul este ridicol. Eu mă băteam pentru a respecta o înţelegere făcută inutil cu nişte oameni care nu meritau cinstea mea şi Zorzor se bătea pentru un paşaport de care nu avea nevoie. Am căzut la un moment dat şi până să mă ridic, el fugise. Se iveau zorile. Pierdusem o noapte, dar şi un prieten. Până la urmă, Zorzor a venit şi a plecat cu trupa, iar eu am rămas să mă întorc cu prietena mea Irina Prodanof.

*

În urma bombardamentelor din 1944, frumosul edificiu al Teatrului Naţional din Bucureşti a fost distrus, aşa că, la puţin timp, instituţia s-a mutat în Sala Comedia,

http://cimec.ro

acolo unde este acum Teatrul Odeon şi Hotel Majestic, în clădirea hotelului fiind cabinele şi spaţiile de repetiţii. După construirea noii clădiri a Teatrului Naţional, Sala Comedia a rămas goală şi dezafectată tehnic. Cu perseverenţa ei renumită, doamna Deleanu, directoarea Teatrului Giuleşti, a reuşit să primească de la Primărie, Sala Comedia, ca o a doua scenă a teatrului. În perioada aceea, teatrele din Bucureşti aveau doi directori adjuncţi extraordinari, Nicolae Ralea la Teatrul Naţional şi arh. Petre Pădureţ, la Giuleşti. După ce reuşise, cu ani în urmă, să modernizeze Sala Giuleşti de la Podul Grand, Pădureţ s-a apucat să refacă sala Comedia. După plecarea Teatrului Naţional din clădire, toate cabinele teatrului au fost cedate şi au format Hotelul Majestic de astăzi. Pădureţ a reconstruit cabinele şi alte utilităţi ale teatrului de cealaltă parte a Pasajului Comedia. Sala a fost refăcută după schiţe de epocă şi reutilată tehnic la standardele cele mai moderne pe care ni le puteam permite în acele timpuri.

Spectacolul pentru deschiderea sălii a fost ales *Zamolxe* de Lucian Blaga, în regia mea. În cariera mea au intervenit periodic 3 piese: *Matca* de Sorescu, *Coriolan* de Shakespeare şi *Zamolxe* de Blaga. Fiecare dintre ele le-am pus de mai multe ori, *Matca* şi *Zamolxe* din dorinţa de a găsi variante posibile, convins fiind de fiecare dată că textul oferă şi alte posibilităţi de punere în scenă. *Coriolan* am pus-o de mai multe ori din dorinţa de perfecţionare a unui text cu multe ascunzişuri, şi care îmi scăpa printre degete de fiecare dată.

La Giuleşti am montat *Zamolxe* ca un mit popular, am fost total respectuos cu textul. Ţăranii erau ţărani, culegătorii de struguri, erau culegători de struguri, care se îmbătau, Magul şi Vrăjitorul erau ceea ce spune textul

http://cimec.ro

şi nimic mai mult. Puneam în evidenţă poezia lui Blaga şi frumuseţea subiectului. Spectacolul a avut o aură poetică şi a apărut ca un poem dramatic, puternic, dar nimic mai mult.

În 1975 am fost cooptat ca „profesor invitat" la Academia de Teatru a Olandei din Maastricht. Atunci am montat cu studenţii anului terminal *Viziuni flamande* de Michel de Ghelderode. În 1977, am fost chemat din nou, tot ca „profesor invitat". De astă dată am propus un „examen Blaga", compus într-o primă parte dintr-o scenă din *Meşterul Manole* şi în partea a doua *Zamolxe*, în întregime. Evident că în spectacolul olandez multe nuanţe poetice au dispărut sau nu au fost înţelese, exotismul subiectului câştigând primul plan al spectacolului. Interesant este că studenţii nu au înţeles şi nu au fost de acord cu ideea sacrificiului din *Manole*, în schimb, spre surprinderea mea, tot ce ţinea de ritual, şi în special Magul şi Vrăjitorul le era deosebit de familiar. Pentru mine important era că, pe lângă un examen care oferea partituri studenţilor, numele lui Blaga era auzit şi descoperit în Olanda.

În 1980, când am montat pentru a treia oară *Zamolxe* s-a întâmplat la Teatrul Várszinház din Budapesta. Am ales un spaţiu gol, mobilat doar cu două bănci din lemn nevopsit, care erau plasate în stânga şi în dreapta scenei. Ele erau mişcate de actori în diferite locuri şi îmbinate diferit în funcţie de necesităţile scenei. Teatralitatea originală a lui Blaga mi-a permis să potenţez la maximum filonul politic al textului. Spectacolul căpăta accente de o actualitate nebănuită, când cultul personalităţii eroului era personificat în spectacolul budapestan de o enormă fotografie a actorului care juca rolul. Iar când el vroia să-şi distrugă propriul mit,

http://cimec.ro

se arunca asupra imaginii lui pe care o distrugea. Efectul era cutremurător de adevărat şi, din păcate, de negândit în acea perioadă în România. În Ungaria, însă, se putea. Tot atunci l-am cunoscut pe Miklos Jancsó.

Pe celebrul regizor ungur, am vrut să-l cunosc după ce i-am văzut spectacolul său *Psalmul roşu*, spectacol ce se juca la acelaşi teatru unde puneam şi eu în scenă piesa lui Blaga. Întâlnirea noastră fusese anulată de câteva ori din cauza vieţii continuu nomad-europene a marelui regizor. De data asta „îl prinsesem" în Budapesta.

— Te rog să-mi spui, Miklos – a fost prima frază pe care mi-a spus-o. O să putem sta de vorbă mai uşor.

După primul sfert de oră de timiditate reciprocă – pentru că Jancsó este un mare timid – am început să vorbim despre *Allegro Barbaro*, ultimul său film, al doilea dintr-o trilogie închinată istoriei Ungariei şi care începea cu *Rapsodia ungară*.

Deodată, brusc a schimbat subiectul şi mi-a spus:

— Mă bucur că te cunosc. Faci parte dintr-o generaţie de regizori pe care-i cunosc: Ciulei, Pintilie. Am văzut la Paris spectacolul lui Pintilie cu *Prinţesa Turandot*. Era fascinant. Îl ştiu şi pe Blaga, ştiu că pui în scenă o piesă de-a lui. Blaga este cunoscut la noi doar ca literat. Un spectacol este însă cu totul altceva, este un corp viu. Între text şi expresia scenică este o enormă prăpastie, pe care noi, regizorii, trebuie să o umplem cu imaginaţia şi obsesiile noastre. Pe parcursul filmării schimb totul. Un singur lucru rămâne neschimbat din scenariul iniţial – mesajul filmului. Este singurul lucru important de altfel în artă. Îmi place să scriu filmul cu aparatul de filmat, nu pe hârtie şi acest joc cu mine însumi mă stimulează foarte mult.

http://cimec.ro

L-am întrebat dacă lucrează mult la un film şi mi-a spus că cel mai mult a lucrat cinci săptămâni.

— Atât de repede? – m-am mirat.

— Nu este repede. Lucrez cu acelaşi operator de 15 ani. Am o echipă cu care mă înţeleg din priviri. Suntem un grup de prieteni care facem împreună filmul. Fiecare ştie ce are de făcut şi atunci merge foarte simplu. Eu nu sunt un regizor de tip hollywoodian; nu ştiu să fac montaj – realmente nu ştiu, acţiunea o fac în interiorul secvenţei – nu din montaj. Un gest al unui actor, un cal care intră altfel decât trebuie în cadru, îmi dau idei noi, întotdeauna.

— Am văzut toate filmele tale şi m-am chinuit „să-ţi pun o etichetă".

— Şi ai reuşit – mă întreabă Jancsó râzând.

— Am ajuns la următoarea formulă: Miklos, eşti un „suprarealist fantastic!"

— Nu este adevărat. NU! Sunt un realist – realistul cel mai pământean cu putinţă. Atâta doar că realitatea mea o văd cu alţi ochi decât ai celorlalţi.

— Îţi place Fellini?

— Nu cred că-l iubesc pe Fellini. Nu pot să spun exact de ce. Dar dacă stau bine şi mă gândesc tot el, Fellini, este acum cel mai mare dintre noi în întreaga lume.

— Dar Francis Ford Copolla? – întreb eu.

— Copolla? Ce să-ţi spun eu despre el când sunt convins că nici el nu ştie bine cine este, deşi *Apocalypse Now* este un film magnific...

După un timp Jancsó a venit în România cu ocazia Zilelor Filmului Maghiar. Ne aflam la mine acasă şi discutam evident despre teatru şi film. Vede pe biroul meu textul lui Shakespeare – *Măsură pentru măsură* pe care tocmai îl pregăteam pentru Bruxelles.

http://cimec.ro

— Ştii că am un studiu despre *Hamlet*? Am găsit o idee nouă nepusă chiar aici în textul cu care s-a încercat totul şi cu care se pare că nu cred că au spus totul. M-a pasionat din tinereţe „trustul Shakespeare".

— „Trustul Shakespeare"?

— Da. Sunt convins că Shakespeare nu lucra singur. Era un trust ca Sony sau Akai. Va fi greu să pui în scenă Shakespeare în limba franceză – nu-i o limbă pentru Shakespeare. La Budapesta m-ai întrebat de ce în *Rapsodia ungară* un actor vorbeşte nemţeşte în film. Acest personaj face o analiză freudiană a rolului principal, e un fel de comentator şi pentru mine este clar că limba germană este cea mai exactă pentru o psihanaliză.

— Ce pregăteşti acum?

— Plec la Florenţa să montez *Othello*.

— Opera?

— Da, opera lui Verdi pentru Maggio Fiorentino.

— De ce nu continui trilogia?

— Deocamdată nu sunt bani pentru asta. În întreaga lume se dau foarte greu bani pentru filmele „de artă". De aceea nu m-am înţeles niciodată cu cei de la Hollywood şi cu producătorii de acest tip. Ei vor filme comerciale. Eu fac filme de artă şi eu nu pot să fiu propriul meu producător. Nu ştiu cum Fellini găseşte întotdeauna bani pentru filmele lui. Dar de fapt e clar că italienii sunt mult mai deştepţi în domeniul artei decât americanii. E şi normal – au o altă tradiţie în domeniul culturii.

— Atunci de ce accepţi din când în când să lucrezi în străinătate?

— Dorinţa mea de a nu lucra numai în ţara mea ci şi în străinătate este firească. Vreau să mă măsor cu alte culturi,

http://cimec.ro

cu alte moduri de gândire cinematografică. Este normal ca un artist să vrea să intre în arena internaţională ca să-şi confrunte ideile pe plan internaţional. Dar nici în occidentul „tuturor libertăţilor" nu există o libertate totală aşa cum o cred unii. În societăţile burgheze am senzaţia că toţi trăiesc într-o libertate condiţionată. Condiţionată de patronii care-şi strâng şurubul când văd că se exagerează sau când pur şi simplu au chef...

În timp ce mergeam spre Gala Filmului Maghiar, i-am spus:

— Miklos, peste câteva clipe o să ne despărţim. Ştiu că imediat după gală pleci la aeroport. Îmi pare rău, dar cred că este momentul să ne spunem un fel de adio temporar...

*

Măsură pentru măsură, *Hamlet* şi admiraţia pentru Shakespeare m-au adus în faţa lui *Timon din Atena*. Lovinescu căuta o piesă pentru George Constantin şi eu am propus *Timon*.

La o primă lectură, piesa *Timon* este deconcertantă. Subiectul: un om bun şi credul îşi pierde banii şi din pricina asta „prietenii" îl părăsesc. Uitat şi părăsit de toţi, moare la malul mării. Piesa lui Shakespeare să fie doar această înşiruire de subiect banal? În societatea în care trăim, relaţiile între oameni sunt determinate şi alterate doar de interese materiale. Prin posibilitatea de a schimba şi de a răsturna orice valoare estetică sau morală, banul înseamnă *putere*, iar lupta pentru bani înseamnă lupta pentru putere. Parcă este scrisă astăzi piesa! După părerea mea, momentul culminant în piesă nu este celebra scenă a „banchetului adevărului", când Timon aruncă cu apă clocotită în invitaţii săi, şi nici imensul monolog

http://cimec.ro

al urii sale. Momentul culminant este atunci când Timon găseşte aur, în pustietatea în care s-a retras. Găsind aur, el are din nou posibilitatea de a-şi redobândi puterea, dar refuză, alegând singurătatea. Refuzul lui Timon de a redobândi puterea într-o societate în care banii reprezintă *totul* îl ridică, fără doar şi poate, deasupra celorlalte personaje.

Timon constată că el a fost exemplul corupt al unei societăţi corupte. Povestea lui Timon este aceea a unui om care, trăind deasupra mijloacelor sale, crede că poate să îşi cumpere fericirea. El îşi creează un univers, un fel de paradis, care n-are nimic comun cu realitatea.

Refuzul lui Timon în izolare este un act de autoapărare, dar şi de slăbiciune, şi Timon este un personaj condamnabil pentru slăbiciunile lui.

Timon are două mari momente: primul, un ritual al corupţiei, şi al doilea, contramomentul primului, încremenirea raporturilor dintre Timon şi cei din jurul său.

Am ales prezentarea piesei „*Timon*" în „jungla oraşului", cum ar fi spus Brecht.

Spectacolul începea cu un cabaret politic tipic anilor '30. Foloseam ca bandă sonoră chiar muzica din filmul *Cabaret*, celebrul film cu Liza Minnelli. Ritmul de început era lent, dar devenea halucinant la sfârşitul primei părţi, pentru ca apoi, în partea a doua, să încremenească. De ce? Acţiunile, împletirile mişcărilor în a doua parte a piesei nu mai au nicio importanţă, *situaţiile* sunt vitale. Finalul spectacolului l-am dorit „măreţ" şi ridicol. Alcibiade ţine un discurs în care îl plânge pe Timon – tocmai el, care nu a făcut nimic să-l ajute. Este măreţ acest final, pentru că întotdeauna trebuie „să recunoşti" meritele unui prieten pe care l-ai lăsat să moară. De câte ori nu am auzit cu propriile noastre urechi

http://cimec.ro

discursuri precum cel al lui Alcibiade? Finalul mai este ridicol şi satiric, totodată, pentru că toţi cei care l-au repudiat pe Timon vin să verse „o lacrimă" în faţa trupului celui mort. O fac pentru că sunt falşi, dar ei mai varsă o lacrimă şi în faţa puterii, a noii orânduiri, cea a lui Alcibiade. Oare ordinea noului stăpân va fi mai bună? Încercăm să sperăm. Toate acestea le sperie pe „bietele" javre umane care vin să verse o lacrimă în faţa trupului neînsufleţit al lui Timon. Ei, javrele politice, încearcă să se acomodeze cu noul şef, cu Alcibiade. Este înlocuirea unei democraţii cu o tiranie. Lumea lui Timon, atât timp cât el conducea acea lume prin puterea banului, era o lume democratică. Falsă, dar totuşi democratică – prin persoana lui Timon. Noua lume pe care o va aduce Alcibiade este o lume a unei noi ordini: de fier. Astăzi, dacă voi monta piesa din nou, şi bine aş face, voi plasa acţiunea în Casa Poporului sau în Piaţa Universităţii, la fostul sediu P.C.R. sau la sediul oricărui partid de azi. De ce nu? Sunt locuri unde se strâng adulatorii, lăudătorii, bişniţarii politici şi, în special, cei care întorc spatele unui lider de partid când nu mai este la putere.

Piesa a fost mult timp uitată şi ţinută în umbra marilor titluri shakesperiene. Ea a reapărut spectaculos datorită unui extraordinar spectacol al lui Peter Brook care şi spune o parte din cele citate mai sus de mine, şi a tulburat pe foarte mulţi pentru că aducea în discuţie adevăruri neliniştitoare. Timon, victimă vinovată şi inconştientă a unei lumi corupte, aducând cu el „idealul prieteniei", ideal desuet, într-o lume în care visul generos este considerat ridicol şi dorinţa de ideal călcată în picioare. În tot acest balet al inconştienţei există un personaj lucid şi cinic: Apemantus. El trece tăind ca un bisturiu, şi atunci când tot *răul* a fost făcut şi

http://cimec.ro

când cei care l-au gonit pe Timon s-au îndepărtat, singurul care vine să-l vadă este el. Apemantus mai vine şi ca să se bucure, pentru că găseşte în noua filosofie a lui Timon un fel de dedublare a propriei lui persoane, a propriilor lui principii. Scena dintre George Constantin – *Timon*, şi Ştefan Iordache – *Apemantus*, era una dintre cele mai dramatice scene din spectacol. Era o luptă conţinută în însuşi textul lui Shakespeare, dar era şi o luptă între doi mari actori.

După o noapte de orgie, din aburii unei dimineţi friguroase, apăreau rând pe rând actorii petrecerilor nebuneşti ce aveau loc la Timon acasă. Erau George Constantin, Iordache, Dichiseanu, Mălăele, Radof, Victor Ştrengaru, Guriţă, Teodosiu, Camelia Zorlescu, Ioana Crăciunescu şi alţii. În scenografia lui Dimitrie Zbierea şi costumele Mariei Stoenescu, ei au alcătuit o minunată echipă care a dat viaţă spectacolului de la Teatrul „Nottara".

*

După primele două cursuri ţinute la Academia de Teatru din Maastricht am fost invitat de Teatrul Naţional din Haga, „Die Haagse Comedie", să montez *Coriolan* de Shakespeare. Eram fascinat de personalitatea lui Coriolan, un erou care, prin caracterul lui contradictoriu, este ba ideal ba duşman al Romei, intrând în conflict cu toate personajele piesei, devenind un singuratic aproape ca Hamlet, doar că Hamlet era un filosof, iar Coriolan un simplu războinic. În piesă, între intenţie şi realitate este un gol profund, „Coriolan vrea să joace rolul unei zeităţi războinice, în timp ce scenariul istoriei îi oferă numai rolul trădătorului", spune Jan Kott. Spectacolul de la Haga a vrut să împace eroul cu trădătorul, şi poate aici a apărut impresia unei indecizii

http://cimec.ro

regizorale. Spectacolul era exploziv, în plastica scenei, datorată scenografului Octavian Dibrov, două uşi mari, uşi de cetate, aduceau efluvii de lumină şi mişcare când se deschideau brusc şi când sarabanda actorilor izbucnea în scenă. Şi tot ele înnegurau spaţiul şi atmosfera când erau închise. Guido de Moor, una dintre vedetele teatrului, a fost un Coriolan loial, aristocrat, războinic, neînduplecat, gata de orice sacrificiu pentru a-şi salva onoarea, a lui, numai a lui, chiar cu riscul să devină trădător de ţară. Spectacolul a iscat mari controverse chiar printre cetăţenii oraşului. Înaintea fiecărei reprezentaţii, pe aleea ce ducea spre teatru erau grupuri de „devotaţi scandalizaţi" care împărţeau mici afişe, în care era denunţată pledoaria pentru totalitarism sau fascism pe care, vezi Doamne, o făcea spectacolul. Este adevărat că în spectacol se simţea clar că regizorul este alături de Coriolan chiar şi atunci când îşi întoarce armatele împotriva propriei cetăţi. Cred că eram sedus de singurătatea eroului şi de aceea îi ţineam partea. În orice caz, spectacolul şi protestele au mers în paralel, spectacolul s-a jucat normal, văzându-şi de drumul lui, şi protestatarii îşi vedeau şi ei de afişuţele lor, până când au plecat, pentru că s-au plictisit.

„Coriolan" a început să devină obsesie pentru mine, mai ales după spectacolul de la Teatrul „Nottara", din decembrie 1979. Realizat la un an după cel de la Haga, era aproape o copie a celui olandez. Din păcate, distribuţia nu mai avea valoarea celei pe care o avusesem la *Hamlet* sau *Timon*. Spectacolul nu avea strălucire şi ambiguitatea rolului titular era mult estompată la Bucureşti, cerându-se să se clarifice de ce parte îl aşezăm pe Coriolan – erou sau trădător. O clarificare a acestei alternative scădea valoarea ideatică

http://cimec.ro

a spectacolului. „Obsesia Coriolan" a rămas în mine, chiar peste ani. Am încercat să rezolv această obsesie şi la Teatrul Mic, în 1987, când am pus în scenă piesa pentru a treia oară. Speram să obţin de această dată un succes sigur. Teatrul Mic fiind în acea perioadă un teatru „de vârf", un teatru în plină lumină a reflectoarelor; era bine să ai un succes la Teatrul Mic. Ei bine, nu a fost să fie aşa. Totul era pregătit să fie un spectacol important. Şi nu a fost.

„Duşmanul de moarte al poporului e Caius Marcius!" Este prima replică a piesei.

Aparent –, urmărim un „episod roman" inspirat din Plutarh.

Spectacolul, însă, nu urma să fie o cronică romană. El va analiza mecanismul luptei pentru putere într-o cetate mereu ameninţată de un invadator străin. Preţul victoriei e Roma. Roma – ca o obsesie a tuturor personajelor. A lui Coriolan, a partizanilor şi, în special, a adversarilor săi. Lupta pentru Roma este lupta pentru puterea absolută. În această piesă niciun personaj nu are dreptate până la capăt. Deasupra tuturor adevărurilor funcţionează un principiu: patria nu poate fi trădată fără ca istoria să te transforme automat din erou în trădător. Spectacolul analiza mecanismul carierei unui lider, care, orbit de egoismul puterii în sine, devine un antierou şi sfârşeşte mizerabil, sfâşiat de cuţitele străinilor pe care a ales să-i slujească. În învălmăşeala pelerinelor anonime, într-o lumină crepusculară, între gunoaiele acelui moment istoric, Coriolan sfârşeşte nedemn. Ironia autorului, tocmai principalul ucigaş, Aufidius, va preamări post-mortem meritele lui Coriolan, ca într-o sinistră farsă a istoriei.

Roma este temporar distrusă: aceasta este soarta cetăţilor care lasă, cu inconştienţă, ca democraţia să se

http://cimec.ro

altereze şi tentaţia totalitară să se impună. Coriolan este o maşină perfectă de război. Acesta este „specialitatea" lui. În viaţa civilă nu ştie să se poarte. El confundă piaţa publică sau senatul cu câmpul de bătălie. În limitele „specialităţii" sale, Coriolan este perfect. Între bătălii, adică în viaţa cetăţii el este străin oricărui principiu de convieţuire. El ştie un singur lucru: că reprezintă puterea, că *el,* numai *el* trebuie să învingă şi că dreptatea este mereu de partea lui, că *el este adevărul.* O carieră clădită pe aceste „principii" nu poate duce decât la distrugerea eroului, de fapt la autodistrugere. Prăbuşirea lui Coriolan este inevitabilă şi tragică, pentru că el nu înţelege societate contemporană lui. De fapt, el nici nu vrea să o înţeleagă. Coriolan stimează un singur adversar: pe Aufidius. Şi aici el este perfect consecvent caracterului său. Pe Aufidius îl stimează pentru că îi seamănă. Relaţia dintre Coriolan şi Aufidius este relaţia unui om cu o oglindă. Coriolan şi Aufidius sunt, de fapt, două jumătăţi egale şi opuse ale aceluiaşi caracter. Când, în final, Coriolan devine un simplu trădător, el este omorât de un alt Coriolan, pe care îl cheamă Aufidius. Aici se încheie piesa. Aici se termină, sublim şi ridicol, cariera ratată a lui Coriolan.

La Teatrul Mic, din păcate, totul a început sub cele mai proaste auspicii. În *Coriolan* urma să joace Dan Condurache, unul dintre actorii importanţi ai teatrului. De la început relaţia mea cu Dan nu a fost cea mai bună, înrăutăţindu-se cu fiecare repetiţie, ajungându-se chiar la penibile scene de isterie, ridicole şi dăunătoare spectacolului. O parte dintre actori repetau amorf, sau mai mult din obligaţie şi frică faţă de direcţia teatrului, care direcţie stătea de cele mai multe ori în sală, la câteva scaune de mine, comentând cu Adriana Popescu (secretara literară) cu voce tare, cât de

http://cimec.ro

prost regizor sunt eu. Adăugați peste toate acestea, frigul înspăimântător din teatru, actori și tehnicieni stând cu paltoanele pe noi, eu repetând din ce în ce mai greu, prins la mijloc de grotescul situației. Mai mult, directorul de atunci al teatrului i-a obligat pe colegii mei, Cristian Hadjiculea și Silviu Purcărete, să stea în sală și să mă supravegheze. Nu pot să uit colegialitatea emoționantă a celor doi regizori care, cu delicatețe și pricepere, au intervenit de mai multe ori în timpul repetițiilor, când eu nu mai puteam să fac față samavolniciei. Acele repetiții de la Teatrul Mic au fost cel mai urât moment din viața mea teatrală, un coșmar. Mi-a trebuit mult timp să-l uit. Vina îmi aparține. Nu aveam ce să caut la Teatrul Mic. Nu am înțeles decât târziu că acel teatru, în acei ani și sub acea conducere, era o abilă diversiune culturală pusă la cale de culturnicii partidului. Teatrul Mic avea anumite libertăți cu voie de la poliție, nu cucerite de diplomația vajnicului ei director. Poate că directorul de atunci a sperat foarte mult de la mine și nu a primit pe măsura așteptărilor. Eu nu știam nici să torn și nici să țin pasul cu ritmul frenetic al măreților împliniri pe culmi în zbor. Ceea ce este sigur, a fost o experiență cumplită, devastatoare și tristă pentru mine. Angajarea mea la Teatrul Mic a fost un pas greșit pe care l-am plătit din plin.

*

După *Zamolxe* montat la Budapesta și *Măsură pentru măsură* la Teatrul Național al Belgiei, a apărut în activitatea mea un nou Shakespeare: *Pericle*, la Teatrul Giulești. Era o vreme când mă duceam cu asiduitate la schi. În afara bucuriei întâlnirii cu muntele și a revederii unor prieteni de prin partea locului, schiori și alpiniști adevărați, am avut

http://cimec.ro

şi „întâmplări culturale". Aşa se face că l-am întâlnit pe Ion Caramitru în postura de schior redutabil. Ne-am încins la vorbă şi ne-am despărţit după un timp cu dorinţa de a ne revedea la Bucureşti pentru a pune la punct un proiect comun. Când ne-am reîntâlnit, fără nicio discuţie prealabilă am spus amândoi acelaşi titlu *Pericle!* Ideea unui erou plecat în căutarea adevărului şi a marii iubiri ne-a făcut probabil pe amândoi să ne gândim la aceeaşi piesă de Shakespeare. *Pericle* este o piesă jucată rar. O primă lectură este deconcertantă. Lipsesc marile monologuri, conflictele puternice lipsesc şi ele, caracterele sunt liniare, iar acţiunea este aparent haotică. Piesa seamănă cu o banală povestire – un basm. După ce „intră în tine", simţi că ai în faţă o operă magică. Este un text despre ciclul vieţii, un drum al cunoaşterii, unde orice oază de linişte este înşelătoare şi de scurtă durată. Iar geografiile imaginare se organizează firesc într-o uriaşă frescă. Probabil că, odată cu numărul anilor pe care-i adunam, mă simţeam tot mai atras de începuturile magice ale teatrului. Vroiam să găsesc forme pierdute ale expresiei scenice. M-am aruncat în textura piesei cu bucurie şi pasiune, căutând înlăuntrul vorbelor sensuri ascunse. Îi aveam parteneri pe scenograful Dibrov şi pe Caramitru, cu care colaboram zilnic.

... Lumină săracă, – sunete intermitente. Undeva, în mijlocul scenei, se mişcă nisipul şi, cu mişcări larvare – făcându-ne să ne gândim la o naştere din pământuri, – apare Pericle. În paralel cu naşterea lui Pericle, lumina şi muzica se organizează, se concentrează, momentul căpătând strălucire. Din toate părţile scenei apar actorii, îmbrăcaţi în costume simple. Ei se strâng în jurul lui Pericle; este spălat şi îmbrăcat cu hainele de spectacol. Învestit cu puterea de

http://cimec.ro

a parcurge un drum lung, tragicul drum al cunoaşterii şi al experienţei, Pericle este lăsat singur.

Apare Antioh – personaj devorator, suspendat la aproximativ doi metri de sol, într-un fel de cuib de vulturi. Este acoperit cu o mantie ţesută gros, ca aceea a ciobanilor. După el vine fiica lui. Apariţia fetei lui Antioh trebuia să fie un eveniment plastic deosebit. Un costum supradimensionat, făcut din bucăţi de oglinzi, care răsfrâng luminile şi orbesc privirile. Ea va fi „o apariţie": o formă luminoasă de o mare frumuseţe. Personajul trebuie sesizat ca un întreg – el este o metaforă şi detaliile nu au nicio importanţă. Până la aflarea morţii lui Antioh, Pericle va fi continuu hăituit de spaima răzbunării acestuia şi a ucigaşilor plătiţi de el. În scena cu Cleon şi Dyonisa, venirea lui Pericle şi a oamenilor lui aduce o schimbare de tonalitate, Pericle se va aşeza între oamenii lui Cleon, şi cu gesturi încete, va împărţi pâine tuturor. Moment lung de linişte,în timp ce peste întreaga scenă ninge. Acest moment este „spart" de intrarea mesagerului, care îi va vesti lui Pericle că ucigaşii lui Antioh sunt pe urmele lui. Pericle fuge din nou. Marea e reprezentată de o plasă imensă aşezată vertical în apropierea rampei. Pericle încearcă să se agaţe de fiecare fir, în timp ce îşi spune monologul. Cade, se ridică, apoi cade din nou. Căzut definitiv jos, plasa se ridică încet ca un val ce se retrage de pe o plajă. Totul se linişteşte. Schimbare de lumină şi stare. Aşa cum pe apele în furtună, apar lumini sau vase ciudate, aici, la marginea mării, va apărea din ape, strălucind, împrăştiind lumină, fiind totodată şi un semn, armura pe care Pericle a primit-o în dar de la tatăl său. Pescarii, căzuţi la pământ în faţa acestei apariţii, vor privi cu alţi ochi pe acel om scăpat din ape şi care îşi regăseşte armura. Din acest moment, pentru ei este

http://cimec.ro

un om însemnat de zei. Drumul lui Pericle spre palatul lui Simonides este deschis. Ne găsim la palatul lui Simonides, un loc straniu, tratat într-un limbaj convenţional. Apar, rând pe rând, curteni cu măşti, ajutoare în costume simple care aduc recuzita luptei ce se va da aici. Apare Simonides, Thaisa, înalţii dregători ai Pentapolisului – păpuşi imense, cu capete expresive. Muzică de tobe. Ajutoarele pregătesc „animalul" cu care se va lupta Pericle. Este alcătuit dintr-un cap diform pe care este prinsă o piatră strălucitoare, iar corpul – dintr-o prelată imensă, puternic colorată. Capul este mânuit de un ajutor, iar prelata de patru sau cinci ajutoare. Se aude doar toba şi respiraţia celor prezenţi. Pericle luptă. Animalul este învins. Moartea animalului. Pericle ia piatra şi o oferă Thaisei. Animalul răpus este strâns, împăturit şi scos din scenă. Muzică – urale. Începe banchetul de după luptă. Dintr-o parte în alta a scenei se întinde, cu o singură mişcare, o pânză colorată. În centrul ei este aşezat Simonides, iar în cele două părţi laterale, Pericle şi Thaisa. În spaţiul rămas liber ia loc mulţimea ciudată, amestecată din Pentapolis. Şambelanul se agită, împarte cupe, plasând ici-colo câte o replică. Tabloul se încheie cu un moment carnavalesc, de dans general.

Scena în care se conspiră omorârea Marinei trebuie să fie făcută pe o plajă pustie, către seară. Se putea folosind decorul fix, luminat special. Era necesar să se adauge un element nou, care să dezvolte senzaţia de straniu, de periculos, de pustiu, aşa cum este firesc să fie într-un asemenea loc şi într-o astfel de situaţie. Aproape de fundalul scenei, prinse de o ştangă, vor apărea mari păsări negre făcute din hârtie. Trupurile lor şi aripile vor fi bătute de un ventilator foarte puternic. Scena Leonin–Marina, va fi întreruptă de pauze

http://cimec.ro

lungi, în care nu se va auzi decât sunetul neliniştitor al acestor păsări ale morţii. Un proiector le va lumina puţin.

Lumină de noapte, un om bate rar într-o tobă. Chemaţi parcă de aceste sunete, încep să apară din umbră scursorile oraşului, lumea bordelurilor şi a crimei. Apare întâi un cocoşat care poartă o bonetă înaltă, păşeşte sprijinindu-se pe un baston foarte scurt. Merge încet, punctându-şi opririle printr-un râs slinos, plin de pofte. Mai apare un om înalt, cu un pardesiu lung, negru, având doar pantofi în picioare şi o legătură pe cap. Când scena va fi plină, îşi va deschide din când în când pardesiul şi din reacţia celorlalţi vom înţelege că este gol. Mai apar: beţivi, prostituate, infirmi. În această atmosferă de mizerie umană se va desfăşura acţiunea tablourilor Codoaşei, Codoşului, Boult, Marinei şi Lysimah. Această lume va fi fundal, dar şi componenta acţiunii principale amestecându-se tentacular cu ei.

Finalul este un moment de efuziune generală. Muzică. Toate personajele piesei, adunate în jurul lui Pericle, încep să se îndrepte spre sală. Vântul bate dinspre scenă spre sală şi flutură vele colorate. Odgoane plecând de pe scenă se agaţă de balustradele teatrului. Totul este pregătit ca pentru o mare sărbătoare. Aflaţi pe pragul scenei personajele privesc peste timp, în ochi spectatorii. Izbucnesc două sau trei *flash*-uri. Surâsurile înghiaţă pe buze. Muzica încetează. Lumea către care se îndreptau nu este lumea visată. Nu este lumea lor. Actorii se retrag încet, apoi, în dezordine. Senzaţie de dislocare a unei lumi. Personajele, după lungul drum al visului – al cunoaşterii, erau să facă un pas greşit. Cele două epoci nu sunt compatibile. Oamenii scenei se retrag. Singur, părăsit în mijlocul scenei, Pericle nu ştie ce să facă. Cu gesturi moi, obosite, îşi scoate costumul şi se

http://cimec.ro

chirceşte în nisipul din care s-a născut; poate că în acelaşi loc, – devenit mormânt acum. Cercul s-a închis. Aceeaşi lumină săracă de la început revine. Linişte. O picătură de apă cade din când în când. Se aprind încet luminile sălii. Publicul poate pleca.

În finalul spectacolului am adăugat un sonet al lui Shakespeare

Scârbit de toate tihna morţii chem
Sătul să-l văd cerşind pe omul pur
Nemernicia e în purpuri şi-n huzur
Credinţa e marfă şi legea sub blestem
Văd arta sub cătuşe amuţind
Şi văd prostia dascăl la cuminţi
Iar binele slujind ca sclav la rele
Scârbit de tot – de toate mă desprind
Doar că murind fac rău iubirii mele.

După cum era normal, acest sonet pus în finalul spectacolului a supărat destul de rău, dar tovarăşii s-au obişnuit cu el şi, cum era destul de complicat să se ceară tăierea unui sonet de Shakespeare, ne-au lăsat în pace.

*

După un timp, Trixi Staicu, prietenă credincioasă a oamenilor de teatru şi traducător de excepţie, mi-a dat un text extraordinar: *Amadeus* de Peter Shaffer. După o mică luptă între Teatrul Giuleşti şi Teatrul Naţional, Giuleştiul obţinuse exclusivitate pentru piesă şi regie, şi Naţionalul pentru rolul Salieri, aşa că până la urmă maestrul Beligan a fost invitat să-l joace pe Salieri la Teatrul Giuleşti. Perioada de repetiţii cu maestrul Beligan a fost o perioadă-„şcoală" pentru toţi colegii din distribuţie. Seriozitatea analizei textului,

http://cimec.ro

documentarea riguroasă, progresul făcut de la o repetiţie la alta ne-a făcut pe toţi să ne strângem în jurul meşterului Beligan şi să respirăm în acelaşi ritm cu el. Mai mult chiar, eu am distribuit un tânăr debutant, proaspăt venit în teatru, Răzvan Vasilescu în rolul *Mozart*, sperând să fie un bun partener pentru domnul Beligan. Drumul lui Răzvan de la simpla încredere arătată până la rol nu a fost simplu, avea un autocontrol distrugător care-l făcea să se oprească în mijlocul unui moment excelent şi să declare disperat „nu-i bine, nu-i bine, e prost". Şi când eu îmi pierdeam răbdarea, maestrul Beligan, cu calm şi cu argumente se amesteca, încât se poate spune că Răzvan a reuşit în rolul lui Mozart datorită felului în care a fost călăuzit, pas cu pas, de către Radu Beligan. Cred că Răzvan nici nu bănuieşte cu câtă bucurie ne uităm la succesele lui de astăzi, şi cât mă bucură prietenia lui.

Am scris că întâmplarea a jucat de multe ori un rol important în cariera mea. Aşa s-a întâmplat şi la *Amadeus*. Daniela Codarcea în afară de costume a făcut şi macheta decorului. După lecturi s-a trecut pe scenă şi s-a repetat numai cu mobilierul spectacolului, restul decorului urmând să vină mai târziu. Era mult de lucru la ateliere. Erau panouri mari cu tapiţerii de mătase, cu stucaturi sculptate şi uşi grele, cu multe feronerii. Când am început să repetăm de la cap la coadă, „repetiţii şnur" cum li se spune în limbaj tehnic de teatru, spectacolul „curgea" perfect, avea atmosferă şi era pus în valoare farmecul trecerii dintr-o ambianţă în alta doar prin schimbarea luminilor. Se apropia data premierei şi, în sfârşit, a venit de la atelier decorul. Arăta extraordinar. Am început să repetăm şi ... nimic nu se mai lega cu nimic. spectacolul era greoi, fără ritm, cu pauze pentru trecerea acţiunii, era un dezastru. După câteva repetiţii o să fie mai

http://cimec.ro

bine, mi-am zis, dar după o săptămână situaţia era la fel. Eram disperat. După ce a stat mai multe zile în sală, Radu Beligan a venit la mine şi mi-a spus: „Ai curaj? Scoate tot decorul! Lasă numai mobilierul. Lumini, mobilă de epocă, muzică şi actori. Atât. Ai să vezi rezultatul." Aşa am făcut şi am scos de pe scenă un decor la care se lucrase 3 luni şi care costase foarte mult şi am rămas doar cu elementele de mobilier de la început. Spectacolul a reapărut imediat, puternic şi important. Meşterul Beligan avusese dreptate. „O fi fost frumos decorul, mi-a spus. Dar era în plus, ne încurca." Spectacolul s-a jucat ani de zile şi, din fericire, este imprimat la televiziune într-o variantă filmică. La vreo doi ani de la premiera spectacolului, ştiind că voi trece prin Paris, meşterul Beligan mi-a dat un bileţel pentru François Perrier, marele actor francez: „Dă-i un telefon din partea mea şi poate vezi o repetiţie generală cu *Amadeus*, el joacă Salieri şi Polanski pe Mozart; tot el face şi regia."

Fără ajutorul lui Radu Beligan nu aş fi putut vedea niciodată acel spectacol. O prietenie de aproape 40 de ani l-a făcut pe François Perrier să-mi spună, şi chiar să-mi scrie pe o fotografie, că se consideră „un Radu Beligan francez". Aşa am primit o invitaţie. Aşa am putut vedea premiera cu *Amadeus*. La Paris, seară de gală: plouă cu Jaguaruri şi Rolls-Royceuri, delir de blănuri scumpe, nori de papioane... sunt singurul fără maşină, fără o blană după mine, fără papion, fără cont în bancă – probabil sunt cel mai sărac din toată sala. Totuşi, mă consider bogat pentru că, tot datorită lui Beligan, peste trei zile sunt invitat acasă la François Perrier. Sărim ca timp peste trei zile. Este ora 3 după-amiaza. În avenue Montaigne 49 la etajul VII, stau de mai bine de o oră de vorbă cu marele actor. În sfârşit, reuşim

http://cimec.ro

să fim destinşi, pentru că Polanski, care „trecea şi el pe acolo", a plecat supărat fiindcă-i spusesem că nu prea mi-a plăcut spectacolul, ceea ce reprezenta jumătatea politicoasă a părerii mele. Spectacolul „va face serie" pentru că Perier este o garanţie şi pentru că reuşeşte prin extraordinara sa creaţie să acopere stângăciile lui Polanski ca actor, şi să ne facă să trecem mai uşor peste platitudinile lui Polanski – regizorul de teatru. Ce bine este să constaţi că spectacolul tău este mai bun decât unul celebru de la Paris!

*

La scurt timp după *Amadeus* am plecat la Cluj într-o mare aventură. Aveam să colaborez cu Cristian Mandeal la opera *Falstaff* de Verdi. Ştiam să aleg muzica pentru spectacolele mele, dar noţiuni teoretice despre muzică nu aveam, cu atât mai puţin despre operă. Cristian Mandeal era pe atunci dirijorul Filarmonicii din Cluj şi, spre norocul meu, venise la Bucureşti să dirijeze la Ateneu – Brahms şi aşa am putut să-l întâlnesc şi să stau puţin de vorbă cu el înainte de a mă duce la Cluj. Întâlnirea mi-a fost aranjată de fostul meu coleg de liceu, muzicologul şi tenorul Vladimir Deveselu, care mă şi instruise cum să vorbesc cu Mandeal ca să nu fac impresie proastă de la început. Eram îngrozit de frică. Acceptasem să intru într-o colaborare fără să ştiu ce am de făcut, cum trebuie făcut şi cu cine voi lucra. Eram îngrozit, dar tentaţia era mare, aşa că am mers mai departe. Am apărut la Ateneu şi, după concert, secundat de Deveselu, am intrat în cabina lui Cristian Mandeal. Era plină de oameni care-l felicitau şi care discutau cu el de nuanţe ale concertului, nuanţe pe care eu, evident, nu le sesizasem. Era o lume care vorbea o limbă total necunoscută mie. Îmi venea să plec, dar ştiam că

http://cimec.ro

mai toţi regizorii de teatru puneau în scenă opere, aşa că-mi ziceam că trebuie să fac şi eu pasul ăsta. Când am rămas doar noi trei, Mandeal, Deveselu şi cu mine, a început o mică discuţie despre ce aveam de făcut. Ne priveam plini de curiozitate unul pe altul. Eu nu ştiam nimic despre Mandeal, şi el nu ştia nimic despre mine „Ştii că cele mai cunoscute variante de orchestră sunt ale lui Toscanini şi a lui Karajan? pe care o preferaţi?" m-a întrebat Mandeal. Era evident că nu ştia nimic despre mine, dacă mă întreba aşa ceva. Am stat puţin, m-am gândit şi am răspuns „varianta Toscanini" – pentru că Toscanini mi s-a părut a fi un nume mai muzical. „Ai dreptate, şi eu prefer varianta Toscanini" mi-a răspuns Mandeal. „Am adus cu mine partitura de orchestă, poate vrei să te uiţi prin ea înainte să vii la Cluj" mi-a mai spus, şi mi-a întins o cărţulie groasă. Am început s-o răsfoiesc ca să arăt interesul ce-l am pentru lucrare. După câteva minute Mandeal cu o mare delicateţe a întors partitura pentru că eu mă uitam în ea pe dos. Cred că atunci a început să înţeleagă câte ceva despre mine, dar a tăcut.

Când am ajuns la Cluj, ne-am împrietenit şi el, împreună cu Livia – soţia lui minunată – au simţit nevoia de a mă proteja. Ajunsesem să fim împreună seară de seară – seri minunate, când Mandeal îmi explica ce înseamnă o bună regie de operă. Tot datorită lui, spre mirarea mea, m-am împrietenit cu cântăreţii. Am dat deoparte un decor stânjenitor şi am lăsat loc liber mişcării lor. Le-am cerut să aibă relaţii logice între ei, şi felul meu de a fi le-a plăcut. Ghidat de Mandeal şi secundat de cântăreţi, am descoperit muzica mare, marea muzică verdiană. Mandeal era încântat de colaborarea cu mine şi, pentru că ne împrietenisem, mi-a mărturisit că după prima întâlnire cu mine la Bucureşti a

http://cimec.ro

plecat disperat spre Cluj. „Tipul este străin total" i-ar fi spus Liviei despre mine. Noroc că, între timp, Verdi a făcut minunea şi i-a schimbat părerea.

Pentru că aveam multe după-amieze libere, Silvia Ghelan şi Dorel Vişan mi-au propus să montăm împreună – *Sâmbătă, duminică, luni* de Eduardo de Filippo. Ajunsesem să lucrez non-stop, dimineaţa la operă, după-amiaza la teatru. Am fost atât de „intrat " în munca mea, încât nici de Crăciun, nici de Anul Nou nu am fost acasă şi am rămas la Cluj. Pe 28 ianuarie 1983 a fost premiera la Operă cu *Falstaff* şi pe 7 februarie premiera la teatru cu piesa lui De Filippo. A meritat efortul. A fost minunat, am cunoscut ospitalitatea ardelenească. Dintre prieteniile închegate atunci nu-l pot uita pe compozitorul Cornel Ţăranu, pentru umorul lui extraordinar şi pentru calitatea lui intelectuală deosebită. Duminicile petrecute la el acasă împreună cu Mandeal şi cu Buzura, erau un regal de fiecare dată. Vremurile erau foarte grele şi, totuşi, actorii, şi în special Ionel Pantea, au făcut eforturi să mă onoreze cu invitaţiile lor de Crăciun şi de Revelion. Le sunt recunoscător celor de la Cluj pentru extraordinara atmosferă de creaţie în care am trăit în acele luni la Operă şi la Teatrul Naţional.

La Cluj, am trecut printr-o întâmplare simbolică pentru vremurile ce le trăiam atunci. Aveam din Bucureşti adresa unui pictor, om de lume, prin care puteam să-mi fac relaţii plăcute şi de bucurii aducătoare. După un timp, i-am dat telefon şi într-o seară am ajuns la splendidul său atelier care îi servea şi de locuinţă. Am sunat şi mi-a deschis un fel de secretar al său şi am intrat. Maestrul lucra la un mare tablou ce-l reprezenta pe Ceauşescu şi pe tovarăşa înconjuraţi de buchete de flori. Alături de şevalet era un radio din care se

http://cimec.ro

auzea urlând până în stradă o emisiune la „Europa Liberă". Am rămas împietrit în prag. Comentariile de la „Europa Liberă" se suprapuneau peste cele două portrete, ca o ironie totală. Duplicitatea artistului era perfectă.

Unul dintre celebrele personaje duplicitare pe care le-am cunoscut era Aurel Baranga. Pe de o parte, mitralia în cuvinte libidinoase, laude potentaţiilor comunişti, iar în intimitatea lui îi dispreţuia profund. Ducea o viaţă de milionar occidental, într-un apartament plin de tablouri scumpe, cu mobilier de epocă, covoare de colecţie şi o nevastă franţuzoaică. Era copilul răsfăţat al teatrelor, pentru că scria piese ce se jucau în toată ţara. Era un magician al vodevilului politic. Ştia să scrie şi fusese luat în braţe de Sică Alexandrescu care îi punea în scenă toate piesele. Într-o seară, a venit la familia Perahim cu volumul de teatru al lui Eugen Ionescu, care tocmai apăruse la Paris şi ne-a citit *Cântăreaţa cheală*. Râdea şi exclama din două în două replici, „genial, genial, măi Puiule, e genial" şi iar râsete profunde. După vreo două zile în *Gazeta literară* (sper să nu greşesc) apărea un amplu articol al lui Baranga în care îl desfiinţa pe Ionescu. Un articol urât, plin de invective. Am luat articolul şi i l-am dus lui Perahim. L-a citit şi după aceea cu un surâs angelic mi-a spus: „Nu te mira, aşa e Aurel."

Un coleg care-mi dorea binele (lucru rar în meseria noastră) m-a învăţat: „Ai grijă când vii din străinătate, în special din Occident, spune că nu prea ţi-a plăcut pe acolo şi că cel mai mult îţi doreai să te întorci. Şi, în special, îţi doreai foarte mult o fasole bătută sau o iahnie." Formula „o fasole bătută" ajunsă la urechile cui trebuie să audă, uşura întotdeauna, o nouă plecare. Poate că de aceea o distinsă doamnă, critic cinematografic, îşi începea întotdeauna relatările de la Cannes

http://cimec.ro

cu remarci ridicole: „Vremea era proastă, serviciul la hotel se degradase, marea era rece." Scria că nimic nu-i place, în timp ce îşi pregătea valiza pentru o nouă plecare. Ipocrizia îi ajunsese o artă a trăirii, elegant şi mincinos.

Adevărul este că frica era liantul care ne unea vieţile. Săracul meu unchi din Băneasa o trimitea pe mătuşa mea la piaţă cu o sacoşă din pânză groasă „să nu se vadă niciodată ce-ai luat. Dacă e prea mult nu e bine, dacă ai luat prea puţin tot nu e bine. Aşa, să nu se ştie nimic din viaţa ta." spunea el. Odată, împreună cu bunul meu prieten Lulu Constantinescu, am fost la o relaţie a lui şi am cumpărat pe sub mână o roată de caşcaval, pe care urma să o împărţim între noi. Mama a văzut când am scos din maşină caşcavalul şi când am ajuns în apartament cu toată roata a început să plângă şi ne-a cerut să plecăm cu ea, de frică să nu ne denunţe vecinii. Sărmanul meu prieten a mâncat mult timp din roata de caşcaval pe care nu am mai împărţit-o din cauza spaimelor mamei mele.

Stătea cu mine în bloc un englez cu nevasta lui, trimişi pentru perfecţionarea catedrei de limba engleză. Martin şi Lopi, doi oameni încântători cu care ne-am împrietenit. De fiecare dată, când veneau pe la noi, astupam telefonul cu perne, ca să aflăm mai târziu că ascultările se făceau de pe blocul de vizavi cu microfoane sofisticate. Aşa am trăit, între tablouri cu Ceauşescu şi „Europa Liberă".

*

În aprilie 1983, mi s-a împlinit un vechi vis al meu: plecam în Israel pentru o punere în scenă. Cu mulţi ani în urmă, prin Vlad Mugur şi Mircea Marosin, am cunoscut o scenografă, Lidia Pincus, care, împreună cu soţul ei, Pascu Gani, aşteptau să plece în Israel. Lidia, ca să

http://cimec.ro

supravieţuiască, lucra „la negru" pe la diferiţi scenografi, pentru că, după regulile de atunci, cei care îşi depuneau actele pentru plecare nu mai aveau dreptul să semneze niciun fel de colaborare. Aşa i-am cunoscut. Ajunşi în Israel, la scurt timp după sosire, Lidia Pincus devenise un nume important al scenografiei israeliene, o voce ascultată în lumea artelor, iar soţul ei, pentru cinstea lui ireproşabilă, devenise funcţionar superior al arhivelor Statului Israel. Lidia a organizat vizita la Bucureşti a doamnei, Tzipi Pines, noua şi ambiţioasă directoare a Teatrului Municipal din Beer Sheva. După ce a văzut câteva spectacole, Tzipi Pines m-a invitat să pun în scenă la ea la teatru. Iată de ce, în aprilie 1983, mă duceam în Israel. Încă din avion, am simţit că mă apropiam de un spaţiu magic. Era noapte şi în jurul nostru era întuneric. Deodată, fără nicio pregătire, a apărut conturul unei bucăţi de pământ luminat de mii de beculeţe colorate. Cu cât ne apropiam, luminiţele acelea deveneau străzi, case, parcuri, maşini care circulă, vapoare. Avionul s-a rotit puţin şi brusc toată acea lume de lumini şi viaţă a început să urce vertiginos spre noi. Aterizam. Când s-a deschis uşa avionului m-a izbit un zid de căldură şi miros de flori. Eram în Israel. De ani de zile citeam, ascultam, aşteptam veşti despre Israel. Acum puneam piciorul pe Pământul Făgăduinţei, pe pământul cântat de Biblie. M-a cuprins o imensă bucurie, o bucurie copilăroasă care avea să mă însoţească în toate zilele şi lunile în care am lucrat în Ţara Sfântă, bucurie care m-a susţinut şi în momente care nu au fost cele mai plăcute, – după cum se întâmplă în orice colaborare. Mi-am îmbrăţişat prietenii şi am fugit pe străzi. Mai târziu, mult mai târziu, în noapte, la hotel, am căzut răpus de oboseală şi emoţie.

http://cimec.ro

Mi s-a propus *Lear* de Eduard Bond. Citind piesa – care este o parafrază modernă a piesei lui Shakespeare – am descoperit în Eduard Bond un mare autor necunoscut mie. Un nou Ghelderode – mi-am spus. Şi da, şi nu. Bond este şi Ghelderode, şi Brueghel şi Bosch – dar şi Shakespeare.

Prima imagine pe care am avut-o citind piesa lui Bond a fost o mare construcţie din lemn. Enorme bârne din lemn învechit, legate între ele, bătute adânc în pământ. Un pământ negru, mustind de apă. Imagine primară a unui zid inutil la care se lucrează de ani de zile. Zid alunecos şi mucegăit. Era un decor în care nu exista niciun punct sigur de sprijin, un spaţiu în care actorii alunecau prinzându-se cu greu unii de alţii. Un spaţiu propice creării unui haos: lumea lui Lear. O lume haotică, unde regulile normale sunt dereglate chiar de Lear, regizor dar şi actor al acestui univers, prins fără voia lui de propria-i furtună. O lume nebuloasă, incoerentă.

După un timp, imaginea s-a dovedit a fi înşelătoare. Literar exactă, teatral nu. Era o imagine „în sine". Piesa lui Bond este o acţiune crudă. Lemnul este un material cald. Acţiunea cere un material rece, geometric, dur. Era nevoie de beton. Aşa am ajuns la un zid din plăci de beton exacte, egale, ordonate precis. Ordinea feroce este lumea lui Lear. O lume fără gânduri individuale. Se dau ordine care se execută. Neexecutarea lor se pedepseşte. Se omoară foarte uşor în piesă – pentru un „da" sau pentru un „nu". Relaţiile cele mai intime între personaje sunt supuse aceloraşi reguli. Crima este amestecată cu senzualul într-o strictă intimitate, iar voluptatea are gust de sânge. „O să trăiţi liberi, înconjuraţi de zidul făcut de mine" – spune Lear. În toate dictaturile cuvântul „libertate" este o obsesie. Revine mereu. Pentru a ascunde realitatea.

http://cimec.ro

O haină lungă, militară, cizme lungi, negre, un guler rigid – între ornament şi proteză medicală – capul ras. Este prima apariţie a lui Lear. Intrarea lui în scenă provoacă panică. O sirenă îi anunţă venirea. Lumea care lucrează la zid este o lume redusă la condiţia de supunere animalică, nemâncată, înfrigurată, îmbrăcată doar pe jumătate. Oamenii lui Lear, – soldaţii – sunt grosolani şi cruzi. Un recrut în mâinile lor este o victimă. A teroriza este unica lor plăcere. Orice loc nou trebuie prădat. Casele sunt distruse, femeile violate, bărbaţii schingiuiţi. Oribilul bine organizat – aceasta este lumea lui Lear.

O funie lungă îi prinde, la un loc, pe prizonierii legaţi la ochi şi pe învingători. Se învârt în cerc. Când învingătorii devin învinşi, relaţia este aceeaşi, şi învingătorii de-o clipă continuă exact aceeaşi horă monstruoasă. Limita dintre prizonier şi învingător este fragilă şi se rupe de fiecare dată când cei prinşi de funia rudimentară se învârt din nou (am văzut cu actorii filme documentare de război şi jocul era la fel, de o mare cruzime). Când Lear este prins, i se vor scoate ochii. I se pune pe cap un aparat strălucitor, perfect nichelat. El râde, crezând că este încoronat. Doctorul îi explică ştiinţific cum funcţionează aparatul. Apasă apoi pe manete. Două jeturi de sânge pătează cămaşa lui Lear. A devenit orb. Umblă prin scenă rotind inutil mânecile frânte ale cămăşii de nebun ce i-a fost pusă. Fără să vrea, se reazemă de zid. Inutilitatea zidului devine obsedantă. Pentru Lear se pare că drumul s-a terminat. Tânărul care l-a ascuns pe Lear a fost prins şi omorât. Pentru acţiune el nu moare, devine Fantoma. Devine cel de-al doilea Lear, care va ghida paşii primului. Relaţia dintre ei doi este o relaţie de mare poezie. Singura pată luminoasă în tot acest univers oribil. Cei doi

http://cimec.ro

fac un corp unic. Lear „vede" din nou prin ochii Fantomei. De-abia acum el *înţelege*. Orbirea i-a dat înţelegerea. Are o singură idee: să distrugă zidul. „Fără a fi umani nu putem construi nimic. Zidul trebuie distrus", realizează, în sfârşit, Lear. Locurile însă au fost infestate. Relele unei ideologii nu se pot şterge uşor. Femeia ţăranului, devenită Cordelia, a preluat gândirea lui Lear. „Să continuăm mai departe zidul" – este singura ei obsesie. Hainele ei ţărăneşti au fost schimbate. Acum poartă cizme, are o haină lungă, militară, dă ordine. Este noul Lear.

Orb, condus de Fantomă, conştient de răul produs, Lear se îndreaptă, în final, spre zid. Se suie pe el şi încearcă să-l distrugă. Din culise se aud ordinele date de Cordelia şi soldaţii ei. Lear luptă cu zidul. Un sunet sec de mitralieră şi Lear cade mort, prăbuşit peste zid. Din mână îi cade o bucată smulsă din zid. O imensă tăcere. Încet, din toate părţile scenei vin toţi actorii. Se pare că au înţeles şi ei. Zidul trebuie dărâmat, pentru a trăi liber. Trebuie să le citim acestea în ochi când, în mişcarea finală, vin încet la rampă, într-un gest de solidaritate.

Spectacolul de la Beer Sheva a fost un mare succes de presă şi de public. Mark Hassman în Lear şi Ohad Sahor în Fantoma, au realizat creaţii antologice.

Scenografia Lidiei Pincus era simplă: un zid rece din beton străbătea scena de la stânga la dreapta. Lumina îngheţa imagini de o mare brutalitate, în care sângele trebuia „să prindă grai". Israelul este o ţară mică, unde totul se află imediat. Aşa se explică rapiditatea cu care Teatrul Habimah a aflat de spectacol şi, la nici două zile de la premieră, semnam la Tel Aviv contractul pentru a monta *Hamlet*.

http://cimec.ro

*

După 7 ani de absenţă, m-am reîntâlnit cu Londra şi... primul englez pe care l-am văzut era ... un indian. După etapa instalării rapide a bagajelor la Grosvenor Hotel, reîntâlnirea cu Londra! Londra, eterna Londră m-a primit ca şi când nimic nu s-ar fi întâmplat în cei 7 ani de despărţire forţată. Garda era la Palat, turiştii „mitraliau" color tot ce mişca sau stătea de sute de ani, din „caburile" negre coborau doamne în negru, însoţite de domni în negru, cu pălării negre şi mănuşi colorate. Tineri contestatari sau inculţi ţipau ca să fie siguri că există şi că sunt contestatari, în timp ce priveau înapoi cu mânie, ca pe vremea lui Osborne. Peste tot, dar în special în Leicester Square, luminile străluceau în enorme titluri care ne anunţau nouă, privitorilor fermecaţi, că acolo şi numai acolo este cel mai bun film sau cel mai bun *musical*. Muzeele se închideau, spectacolele începeau, înghiţind în pântecele magic al sălilor victoriene sute sau chiar mii de spectatori, restaurantele îşi etalau luxul cristalurilor şi al tacâmurilor de argint, şi... Londra, eterna Londră, mai frumoasă ca niciodată, mă primea şi pe mine în beţia de sunete şi de culori ale unei mari capitale, în acea zi de 21 aprilie 1990. Era pentru prima oară că veneam ca om liber, dintr-o ţară liberă – într-o altă ţară liberă. Ultima oară – mai de mult, ce-i drept – îmi vorbise despre Anglia o secătură mică cu un singur ochi. Îmi vorbise fonf şi incult: „Nişte ciobani – l-au dat printr-un accident pe Shakespeare". Este adevărat că englezii fuseseră şi ciobani, însă aceşti „ciobani" l-au dat omenirii şi pe Shakespeare, şi pe Turner, şi pe Sir Laurence Olivier, şi pe Paul Scofield, şi chiar pe Peter Brook şi pe foarte mulţi alţii din aceeaşi mare familie culturală. Noaptea, Londra străluceşte calmă, aparent tăcută,

http://cimec.ro

sigură şi orgolioasă, cu nonşalanţa unei metropole care nu doarme niciodată şi care ştie, şi o arată câteodată, că este centrul mondial al Culturii. Când deschizi revista *Time Out*, revistă săptămânală de informaţii culturale, te sperii puţin în faţa dificultăţii de a alege: 120 de filme săptămânal – de la clasicii ruşi până la ultimele premiere „aprilie 1990" – trecând prin Fellini, Antonioni, Kurosawa, Alain Resnais, Polanski, Stanley Kramer etc.,şi până la marea revelaţie a publicului londonez care este Krzysztof Kieslowski; nelipsind nici filmele sexi (nu porno!), nelipsind nici... De fapt, nimic nu lipseşte de pe ecranele Londrei.

Teatrul tronează cu 60 de spectacole săptămânal – numai în sălile oficiale, nepunând la socoteală spectacolele ocazionale, turneele şi chiar spectacolele, Off London.

După reîntâlnirea cu Londra, a urmat reîntâlnirea cu unul dintre cele mai bune teatre ale lumii: cel Englez.

De la St Martin's Theatre, unde se joacă de 38 de ani *Cursa de şoareci* de Agatha Christie, pe scenele londoneze poţi găsi, ca şi pe ecranele londoneze, tot – absolut tot – de la clasicul cel mai clasic, până la experimentul cel mai neaşteptat. Am ales cu greu câteva spectacole, care mi s-au părut a fi semnificative pentru anumite noi orientări ale teatrului englez.

Teatrul englez, simţit din interior, a fost de asemenea un moment deosebit, pe care-l datorez lui Richard Eyre, directorul Teatrului Naţional Britanic, şi lui Ian McKellen, actor-vedetă al teatrului cu atâtea stele, care este Teatrul Englez. Prin amabilitatea lor m-am plimbat câteva dimineţi, „ca la mine acasă", prin Teatrul Naţional. Am venit la „Office" odată cu secretarele şi am plecat la ora când se lăsa cortina pentru ultima oară, descoperind viaţa secretă a unui mare

http://cimec.ro

teatru. Un lucru este important dacă tu îi dai importanţă – spunea cineva. Arta teatrului în Anglia este importantă pentru că *ei*, oamenii de teatru, o privesc cu respect şi spectatori continuă să vină la teatru cu textul original în mână.

„La toamnă, la Bucureşti!" mi-au spus, la plecare, actorii Teatrului Naţional. Între timp, aşteptau cu bucurie turneul Teatrului „Bulandra". Apoi, londonezii vor veni la Bucureşti cu *Richard II* şi *Regele Lear*. „La Bucureşti! La Bucureşti!" a fost laitmotivul despărţirilor de vechi şi noi prieteni ai mei şi ai României, şi în acest „la Bucureşti", spus cu stimă, cu dragoste şi cu respect, am văzut că-n planul culturii europene suntem aşteptaţi – de la egal la egal. Acum, nimic nu ne mai poate scuza dacă vom rata această reîntâlnire cu Europa.

Miercuri, 25 aprilie 1990, luând trenul din Liverpool Street Station, plecam să mă întâlnesc cu Bond. În tren îmi derulam în imaginaţie zeci de variante ale întâlnirii mele cu celebrul autor. Cu o seară înainte intrasem într-o librărie şi descoperisem, pe spatele unui volum de teatru, fotografia lui Bond. Nici tânăr, nici bătrân, ochelari, păr alb, buze subţiri şi o privire dură. De la British Council mi se spusese că Bond nu primeşte vizitatori străini. Pentru mine făcuse o excepţie fiindcă veneam din România. Mi se mai spusese să nu stau mai mult de o oră, să nu fumez, şi că vom bea ceai.

În gară ne va primi chiar autorul... şi... toată întâlnirea a decurs pe dos. În gară în Cambridge, nu ne-a aşteptat Bond, ci doamna Bond. Casa lui Bond pe care mi-o închipuiam aşezată între case unice ale Cambridge-ului, nu era la Cambridge, ci în plin câmp.

Acolo, Bond trăieşte ca un ţăran, îngrijindu-şi singur pământurile. Primirea a fost la început severă, însă în loc de ceai am băut cafea şi mi-a dat voie să fumez. Cred că în acel

http://cimec.ro

moment am început să bănuiesc că în spatele ochelarilor şi al buzelor subţiri se ascunde un mare timid. Am început prin a-i spune că mi-a fost frică de el: „Mi se pare firesc" – mi-a răspuns sec – „vii dintr-o ţară străină, ai auzit probabil că sunt celebru şi eşti complexat".

— Nu sunt complexat. Am călătorit foarte mult şi am fost şi în Anglia.

— Ce fel de teatru faci, mă întreabă Bond.

— Am explicat cât mai scurt cine sunt şi ce fac.

— Ce program artistic ai?

I-am răspuns şi, ca să nu par complexat, exact cu acelaşi ton l-am întrebat:

— Dar dumneavoastră aveţi un program sau scrieţi după cum vă apare sau nu inspiraţia?

Bond a început să râdă.

— Sigur că am un program. Tot ce-am scris se înscrie într-un program de scriitor foarte precis. Sunt sătul de teatrul făcut pe scenele oficiale, chiar dacă am fost jucat şi sunt jucat pe aceste scene. Ei mă joacă acum pentru că vor să fie la modă, însă nu ei m-au descoperit. Astăzi avem nevoie de o nouă estetică a teatrului, de un teatru al străzii, ca în America.

Însă nu chiar aşa. Având doar intenţiile lor. Îmi doresc un teatru care să comenteze artistic evenimentul politic la zi, care să reflecte starea socială a momentului, în primul rând în Anglia şi, dacă ea are valoare, va vorbi oricărui public din orice ţară. Dumneata ai montat *Lear* în Israel. Mi s-au trimis toate cronicile. Ştiam cine eşti, de aceea te-am primit. Nu este adevărat că nu primesc pe nimeni, cum sunt sigur că ţi s-a spus, nu primesc pe nimeni dintre ziariştii englezi sau străini care vin la mine cu o părere deja făcută despre Bond. Eu le vorbesc şi ei notează cu ce-au venit pregătiţi în

http://cimec.ro

capul lor. Astăzi totul este prefabricat la noi. Viaţa în oraşe a devenit insuportabilă, de aceea trăiesc aici, lângă pământ, unde totul este adevărat. Nu mai suport nici regizorii şi vreau să-mi pun singur piesele în scenă.

(Expresie oripilată pe faţa mea).

— Nu te supăra, ştiu că nu-ţi place ce-ţi spun, ai reacţia firească a unui profesionist. Eşti regizor ca toţi ceilalţi şi nu poţi deveni văcar un an de zile ca să-ţi reîmprospătezi gândirea. Nu sunt un cinic, sunt un iubitor de oameni, dar sunt obligat să văd şi partea crudă, şi partea urâtă a vieţii de zi cu zi.

Trecem în grădină, unde o fostă volieră de porumbei a fost transformată în refugiul aurit al lui Bond.

— Aici trăiţi aparent foarte izolat. Cum puteţi să vă consideraţi un autor atât de angajat, trăind în această splendidă izolare?

— Nu am telefon, nu am radio, nu am televizor, nu citesc ziare şi totuşi aflu tot ce se întâmplă în lume. Vin pe la mine prietenii mei, *nu* oameni de teatru, prietenii sau studenţii de la Cambridge, sau oameni ca dumneata, care mi-aduc veşti din locuri îndepărtate; şi aşa aflu ce se întâmplă pe cealaltă planetă. Eu stau în insula Bond şi voi locuiţi pe cealaltă planetă – Europa şi... când gândurile mele, când conceptul meu teoretic se interferează cu o ştire de la voi, atunci, eu, scriitorul, transform ştirea în operă de artă: o nouă piesă. Din păcate, scriu din ce în ce mai încet, mai atent, mai puţin grăbit; sunt conştient de valoarea mea.

Vorbim despre Brecht:

— Mie îmi place enorm. Dumneata ca regizor nu ai dreptate să nu-ţi placă, nu-l înţelegi, probabil, sau ai fost influenţat de prostiile stilistice care tot s-au spus despre

http://cimec.ro

Brecht. Ideile lui contează. El trebuie pus în scenă normal, nu după canoane brechtiene.

Discuţia noastră continuă. Mă uit la ceas, Bond vrea să vorbească, vrea să rămânem la masă, însă doamna Bond a dispărut. Mă duce el la gară şi râde mai tot timpul. Acceptă să vină în România „La o premieră de teatru sau când vei pune o piesă de-a mea la Televiziune". Ba mai mult, îmi scrie câteva rânduri pentru agenta lui, şi de la ea voi căpăta peste două zile exclusivitatea jucării pieselor lui plătibile în lei.

Întâlnirea cu Bond a fost exact cum mi s-a spus, însă invers. Am descoperit un om cald cu o mare generozitate în gândire, perfect informat în izolarea ce şi-o impune, un îndrăgostit de tot cea ce este plăcut omului. Am aşteptat şapte ani ca să-l întâlnesc pe Eduard Bond; Întâlnirea cu fermecătoarea lui personalitate a meritat însă să aştept...

*

Am stat câteva zile acasă la Lidia Pincus, până când a fost închiriat apartamentul în care urma să locuiesc. Deşi aveam o lună şi jumătate de zile până la începerea repetiţiilor cu *Hamlet*, m-am gândit că o vacanţă în Israel este mult mai sigură decât o aşteptare de viză în Nicolae Iorga, aşa că am profitat de prietenia unui actor de la Beer Sheva şi am vizitat cu maşina lui cât s-a putut mai mult din ţară. Am stat şi câte 2–3 zile în câte un *kibbutz*, şi am încercat să mă bucur şi să văd cât mai mult. Ierusalim, Marea Moartă, Masada, Accaba, sudul ţării – până la graniţa cu Libanul. Au fost zile minunate care, din păcate, s-au terminat repede şi am început munca la teatru. Teatrul Habima este un teatru important, venerabil şi celebru. Te apropii greu de el şi eşti acceptat şi mai greu, dar, odată adoptat şi intrat în

http://cimec.ro

mecanismul instituției, totul decurge perfect, așa că fix în seara zilei de 29 decembrie 1983 era premieră cu *Hamlet.*

Spectacolul de la Teatrul Habima păstra în mare principiile restructurării textului shakespearian. Unul dintre elementele noi era Claudius. La București Claudius era jucat cu mult farmec și siguranță falică de Repan. În versiunea de la Teatrul Habima, Claudius era jucat de un actor scund care, cu priviri mereu nesigure și complexate, spiona pentru a nu fi spionat, pe scurt, un șobolan. Rolul căpăta în interpretarea actorului respectiv o tentă grotescă pe care nu o descoperisem cu ani în urmă.

Decorul Lidiei Pincus era aparent foarte simplu. Pereți drepți, dați cu lac negru, permiteau prin colțuri și unghiuri îndelung căutate de noi pe machetă să aducă mereu în memorie acel labirint populat de șoapte, de pași furișați. De fapt, era spațiul istoriei – un spațiu propice spionajului, violenței, crimei. Un câmp de bătălie, unde victoria este puterea. Un catafalc – un rege mort – o coroană, un început tipic pentru o acțiune shakespeariană. În fața catafalcului, „prăbușit de durere", Claudius. Apare regina și întreaga curte. Regina ridică încet coroana. Șase perechi de ochi o privesc. Coroana i se cuvine lui Hamlet. Sau, conform uzanțelor locului, lui Polonius. Dar, după promisiunile făcute între cearșafuri, o va primi Claudius. Înainte de a i-o pune pe cap, regina mai are un ultim moment de ezitare. Claudius o vede, apucă coroana cu amândouă mâinile, o smulge și și-o îndeasă pe cap. Din clipa asta el este regele. Mic și cu coroana pe cap regele este ridicol. „*Un rege de bâlci*" va spune mai târziu Hamlet despre el. Ofelia scoate un râs înăbușit. Din privirea pe care i-o aruncă Claudius înțelegem că este condamnată. Polonius îngenunchează în

http://cimec.ro

faţa lui Claudius. Îşi va păstra postul. Dezgustat, Laertes întoarce capul. Singur Hamlet îl priveşte drept în ochi pe noul rege. Duelul a început. „Marele mecanism", după cum spunea Jan Kott, s-a declanşat. Rândurile de faţă nu-şi propun să povestească spectacolul. Ar lua prea mult spaţiu. Am vrut doar să sugerez cititorilor puţin din atmosfera spectacolului de la Tel Aviv. În final, când Fortinbras – invadatorul – se aşază pe tron cu un grohăit de satisfacţie totală, lumina din scenă dispare şi aproape 40 de proiectoare plasate în spatele flancurilor transformă scena într-o lume de gratii de care se vor izbi, ca nişte păsări cu aripi frânte, actorii. De fiecare dată când apare un Fortinbras, cuşca este pregătită.

Televiziunea israeliană a produs un film de 30 de minute urmărind trei scene, de la prima repetiţie şi până în seara premierei. După cum era şi firesc, spectacolul a suscitat o polemică ce a durat luni de zile. La Universitatea din Tel Aviv s-au ţinut mai multe ore de curs analizându-se structura fiecărei scene. La cererea spectatorilor, s-au organizat, tot la Televiziune, două mese rotunde la care au luat parte adversarii şi apărătorii spectacolului. Evident, Teatrul Naţional Habima a fost cel care a profitat cel mai mult de această bătălie. La sfârşitul lui februarie se vindeau bilete pentru luna septembrie. Din nou, aflam toate aceste lucruri de la mii de kilometri, tot prin telefon, şi de fiecare dată îmi revenea în minte singurătatea regizorului.

Când am terminat spectacolul, şi-mi făceam bagajele, aveam un gol în suflet. Peste câteva ore urma să părăsesc o ţară nebună şi minunată, cu oameni nebuni şi minunaţi care mă primiseră cu toată căldura. Părăseam două spectacole pe care le iubeam, vreo 20 de actori de care mă simţeam

http://cimec.ro

legat sufleteşte, şi-mi luam rămas bun de la câţiva prieteni pe care ştiam că mi i-am făcut pentru restul vieţii. Noroc că dorul de casă era aşa de mare încât, am uitat tot ce lăsam în urmă când mă suiam în avion.

*

Revenit acasă, am pus în scenă la Teatrul Giuleşti *Anonimul veneţian* de Giuseppe Berto, cu Florin Zamfirescu şi Ileana Cernat. Apoi, o dramatizare făcută de Marica Beligan după *Misterele Parisului*. După o oarecare pauză, am pus *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais, cu Papaiani, Ileana Cernat, Jorj Voicu, Geo Costiniu şi Panamarenco. O distribuţie de comedie de primă mână. Daniela Codarcea imaginase un fel de cort imens cu funcţii multiple în care se desfăşura acţiunea. Ritmul era foarte viu, arii din opere, o scenografie ideală şi o distribuţie perfectă, – toate acestea au fost reţeta unui spectacol care s-a jucat aproape zece stagiuni. Mai mult, directoarea Teatrului Municipal din Beer Sheva a făcut o vizită la Bucureşti, a văzut spectacolul şi m-a invitat să-l pun în scenă la teatrul ei. În felul acesta aveam în palmares trei spectacole montate în Israel.

*

În 1979, Octavian Cotescu, noul rector al Institutului de Teatru, mi-a propus să preiau ca profesor invitat clasa de regie teatru din acel an. Am acceptat, pentru că aveam şi experienţa proiectelor profesorale făcute în Olanda. Acolo, însă, libertatea era totală şi relaţia studenţilor cu profesorii era de negândit în România. Aveam o clasă foarte amestecată – doi români, o elveţiancă, două fete din San Salvador, un sirian şi un iordanian. De la bun început am desfiinţat catedra

http://cimec.ro

şi chiar am scos-o din clasă. Am aşezat altfel băncile şi, de fiecare dată, eu mă aşezam la întâmplare, acolo unde găseam un loc liber. Vroiam ca relaţia profesor–student, s-o fac mai directă, mai accesibilă. Pe vremea aceea fumam, aşa că am permis fumatul în clasă. La oră fixă, uşa se închidea cu cheia, indiferent câţi studenţi erau în clasă, se putea intra doar la pauză. În legătură cu anumite teme aduceam invitaţi la cursuri, pentru că doream ca studenţii mei să se familiarizeze cu cât mai multe personalităţi, cu stiluri şi opinii diferite, de aceea am invitat la cursuri colegi regizori, scenografi, etc. Am profitat de prezenţa lui Jancsó Miklos în Bucureşti şi l-am invitat să vorbească studenţilor mei. O parte dintre cursuri se făceau la Biblioteca Franceză, unde se vedeau casete video cu spectacole străine şi cu acţiuni culturale din alte ţări. După ce am epuizat casetele Bibliotecii Franceze, am cerut casete cu spectacolele lui Eugenio Barba şi ale altor prieteni de-ai mei din străinătate. Astăzi, toate acestea pot să pară cel mai normal lucru din lume, însă în anul 1979 au fost considerate ieşite din comun, „nebunii", de către colegi din institut, care nu vroiau să iasă din litera conformismului. Studentul meu preferat era Alexandru Darie, cu care însă mi-a trebuit o lungă perioadă de răbdare şi convingere ca să îl fac să se scoale de dimineaţă. A reuşit doar de foarte puţine ori să „prindă" prima oră de curs. Este adevărat că venea cu un extraordinar bagaj cultural de acasă. Ştia muzică, multă muzică, citise mult şi citea mult, era o plăcere să stai de vorbă cu el. Şi, pe deasupra, era foarte talentat. Practic, în şcoală eu nu am făcut decât să-i organizez haosul lui interior, în rest el era regizor încă din anul întâi, trebuia doar să exerseze. La sfârşitul anului întâi, studenţii trebuiau să aleagă secţia de film sau cea de teatru. Din fericire, l-am convins pe Darie să opteze

http://cimec.ro

pentru teatru şi am rămas cu trei studenţi. El şi cele două fete din San Salvador. Sirianul şi iordanianul, care erau de pe altă planetă, au plecat să-l chinuie pe săracul Geo Saizescu.

Forma cea mai perfectă a unei educaţii profesionale este contactul direct, nemijlocit cu alte ţări, cu alte culturi. Astăzi este ceva normal. Atunci era o utopie. Şi totuşi, utopia s-a realizat. La sfârşitul anului întâi, Ducu Darie făcuse la clasă un spectacol după *Paracliserul* lui Marin Sorescu, cu doi studenţi-actori – Florentin Duşe şi Radu Amzulescu. Spectacolul era foarte bun, a luat de altfel nota 10 de la toată comisia. Întâmplarea a făcut ca Sanda Manu şi cu mine să fim invitaţi la Festivalul Internaţional al Şcolilor de Teatrul de la Riccione – Italia, unde urma să ţinem câte o scurtă prelegere despre şcoala românească de teatru. Profitând că la scurt timp de la venirea invitaţiei eram la Bruxelles, am telefonat organizatorilor de la Riccione şi le-am spus că un spectacol studenţesc este cea mai perfectă exemplificare. Ideea a fost acceptată şi aşa, cu acordul dat imediat de Cotescu şi cu ajutorul deosebit al colonelului Dorobanţu de la Paşapoarte, ne-am pregătit de plecare. Era pentru prima oară când studenţii din anul întâi, deabia trecuţi în anul al doilea, plecau în străinătate. Am considerat că drumul Bucureşti–Riccione şi retur este prea scurt, aşa că în final el a arătat aşa: Bucureşti–Viena–Veneţia–Riccione–Pisa–Florenţa–Paris–Bruxelles–Frankfurt–Budapesta–Bucureşti. La Riccione se stătea o săptămână, în schimb, drumul de întoarcere dura o lună! La Riccione am fost cazaţi într-un hotel de lux pe malul mării. În celelalte locuri am fost aşteptaţi şi omeniţi de diverşi prieteni ai mei: de Irina Prodanov la Pisa, de Camillo Ossorovitz la Paris. La Bruxelles am stat la o mare prietenă Reli Barbier. Mai de

http://cimec.ro

tânără fusese nevasta lui Titi Rucăreanu, aşa că noi toţi din lumea teatrului o ştiam şi ea ne ştia pe toţi. După despărţirea de Titi, cu care a rămas în cele mai bune relaţii, pleacă la Bruxelles urmându-l pe un celebru arhitect belgian. Are un apartament senzaţional cu piscină la etajul 27 într-un turn proiectat şi construit de bărbatul ei. Mai avea un magazin de artă într-unul din locurile cele mai şic din Bruxelles „Galerie de la Reine" şi mai avea ceva Reli: rămăsese româncă şi era un fel de mamă a răniţilor pentru toţi românii care aveau nevoie de ea. Când am rugat-o să ne găzduiască, fericirea s-a instalat în „Galeriile de la Reine". Toate magazinele din acel loc aveau deasupra camere pentru eventualii oaspeţi ai proprietarilor, aşa că, sosind în Bruxelles cu „trupa", am fost aşezaţi în centrul luxului şi al locurilor de distracţie din capitala belgiană. Seară de seară, Reli organiza ieşiri în locuri plăcute şi cu gusturi exotice şi după aceea, cu o tinereţe regăsită, pleca împreună cu băieţii prin discoteci, în timp ce eu, profesor cuminte, mă duceam la un film de noapte sau să dorm. Vizavi de Reli era magazinul unui alt român, Andi Ivancenco, unde el, în apartamentul de la etaj, trăia statornic de ani de zile cu prietenul lui şi cu un câine şoricar de dimensiuni stranii. Era lung de aproape un metru, aşa că de multe ori câinele era simultan în două odăi diferite, privea în living şi dădea din coadă în dormitor! Mai era ceva cu acest câine. Nu avea ghearele tăiate şi cum în apartament era parchet peste tot, când nu dormea animalul, se auzea în continuu un ticăit enervant ce se amesteca cu discuţiile noastre, un fel de zgomot de copite mici care-ţi tocau nervii. Ivancenco ne-a invitat la el la o seară de gastronomie valonă. A vrut să ne epateze şi aici a greşit. A scos toată argintăria ce o avea pe masă şi, slavă Domnului, avea, cu pahare de

http://cimec.ro

cristal din care îţi era frică să bei, şerveţele cu monograme imperiale şi lumini „de atmosferă", adică pe jumătate stinse. Pe masă, între sfesnice cu lumânări, în dreptul fiecărui tacâm era câte un mic buchețel de flori. Emoţionantă descriere. Misterul era altul. Toată această punere în scenă era pentru că Ivancenco era „căzut în cap" după Florentin al nostru. Acesta îşi lăsase o mică barbă şi Ivancenco exclama între două tropăituri ale câinelui „priviţi-l, parcă este Iisus Christos, e ca într-o pictură flamandă !" Cel din pictura flamandă, adică Florentin, nu aprecia deloc avansurile gazdei, aşa că, pentru a fi politicos, s-a pus zdravăn pe băut din licorile bune şi scumpe care erau din belşug. După noi asalturi, Florentin, care era din ce în ce mai beat, a venit la mine şi la Ducu să ne ceară sprijin. Nu a avut parte decât de băşcălia noastră, aşa că a hotărât să ne pedepsească. A deschis fereastra care dădea spre partea publică a galeriei şi a început să recite în gura mare poeme închinate partidului şi măreţului conducător. Lumea se oprea şi a început să se adune, atunci noi ne-am alarmat şi am început să-l rugăm să recite, eventual, în interior şi cu geamul închis. După multe rugăminţi, a acceptat, cu condiţia să-l scăpăm de Ivancenco şi câinele să fie dus undeva, oriunde. Am început tratative cu gazda, care, om de lume, a înţeles greşeala lui. Florentin s-a potolit, câinele a fost închis într-o debara şi Ivancenco, spre a nu fi într-o pierdere totală, a telefonat după un balerin celebru din trupa lui Béjart care, probabil, atât aştepta, pentru că a apărut în mai puţin de un minut. În timp ce noi, cu paşi uşori, am părăsit casa, în care gazda aranja un nou buchet de flori pentru dansatorul-star care tocmai intrase. Întreaga excursie a fost o experienţă fabuloasă, cu atât mai mult cu cât spectacolul lui Ducu Darie a luat la Riccione

http://cimec.ro

Premiul întâi, fiind socotit cel mai bun spectacol studenţesc prezentat acolo.

Au trecut anii şi am fost emoţionat în momentul când Ducu Darie, ajuns director al Teatrului Bulandra, m-a invitat să pun în scenă o piesă cu Tamara Buciuceanu. Sigur, după institut, pe parcursul anilor a rămas o legătură de prietenie între noi, dar foarte rar – şi mai ales în meseria noastră – găseşti recunoştinţă. Gestul lui m-a făcut să mai cred că merită să investeşti sentimente în oameni. Când am pus în scenă *Hamlet* la Tel Aviv, am vorbit cu directorul general al teatrului să îl invite pe Ducu Darie pentru 10 zile în Israel. Când a sosit, eram exact în perioada creării luminii de spectacol. Deşi era prima oară în Israel şi dornic să vadă tot ce ritma frenetic în jurul lui, pe străzi, în magazine, pe plajă, Ducu a preferat să stea trei zile închis în teatru, de dimineaţă până seara, alături de mine, ajutându-mă să fac lumina spectacolului. O mare dovadă de prietenie şi de profesionalism pe care nu am uitat-o.

*

În 1990, m-am rupt de teatru. Gustul amar avut la Teatrul Mic m-a făcut să nu mă mai pot apropia de o sală de teatru mult timp. În acelaşi an, la sugestia noului preşedinte al Televiziunii, Răzvan Theodorescu, m-am transferat de la Teatrul Mic la Televiziune. Mai lucrasem în Televiziune, ştiam o mare parte din abc-ul montării pieselor de teatru pe platou, însă mai aveam multe de învăţat şi, în special, să mă adaptez noilor mei colegi. M-am bucurat de prietenia lor, a Ioanei Prodan, a lui Octavian Sava, Lucia Hossu-Longin, Tudor Mărăscu, Dan Necşulea, Silviu Jicman, Nae Cosmescu, Domniţa Munteanu. Toţi au fost o mare

http://cimec.ro

familie pentru mine în cei opt ani cât am fost angajatul Televiziunii. Ani petrecuți între etajul X din blocul turn și Platoul 3. A fost o primă perioadă în care am lucrat binc și mult. Am montat ...*Escu* de Tudor Mușatescu, *Ce zi frumoasă* de Michel de Ghelderode, *Neînțelegerea* de Camus, *Pogoară iarna* de Maxwell Anderson, *Amadeus* de Peter Shaffer, *Titanic vals* de Mușatescu, *Patima de sub ulmi* de O'Neill, *Insula* și *Ultima oră* de Mihail Sebastian și altele. O largă galerie de actori au trecut pe Platoul 3 ca să dea viață acestor piese: Ștefan Bănică, Mihăilescu-Brăila, Ileana Predescu, Radu Beligan, Răzvan Vasilescu, Irina Mazanitis, Dorina Lazăr, Tamara Buciuceanu, Dem Rădulescu, George Constantin, Traian Stănescu, Mihai Fotino, Ion Lucian, Emilia Popescu, Irina Movilă și mulți alții.

Cu emisiunea *Ce zi frumoasă* am luat Premiul de regie pentru televiziune al UNITER și Premiul pentru cel mai bun spectacol dat de Asociația Profesioniștilor din Televiziune (APTR).

Cu excepția momentelor când se lucra pe platou, când fiecare oră era bine chibzuită și când ziua de lucru pentru regizor începea la 8 dimineața și se termina la 8 seara, în rest, programul meu era deosebit de „flexibil".

Lunea nu mergeam niciodată la redacție, pentru că luni venea după o zi de duminică și nu se putea întâmpla nimic neprevăzut. Luni dădeam maximum un telefon. Marțea, dădeam în mod sigur un telefon și cu asta consideram că mi-am făcut datoria, în așa fel încât nu avea niciun rost ca miercuri să vin la servici. În schimb, joia treceam 2–3 ore spre prânz, când semnam condica pentru celelalte zile, în caz că nu mă semnaseră ceilalți colegi, după care îmi luam

http://cimec.ro

rămas bun de la George, secretarul de redacţie, pentru că în weekend nu aveam ce să caut la redacţie. Era săptămâna de lucru ideală. În schimb, nu am lipsit niciodată în zilele de salariu. Exista şi partea nevăzută a muncii, căutarea unor texte, adaptarea lor pentru televiziune, pregătirea scenografică cu Gabi Gheorghe şi, câteodată, cu Bobi (Teodora) Dinulescu. Repetiţiile în detaliu cu actorii erau ore şi ore de lucru care nu erau contabilizate nicăieri.

*

Pot spune că Ion Brad, directorul Teatrului „Nottara", a avut fler când a luat din librărie cartea lui Elie Wiesel *La porţile pădurii*. Simţind că este un subiect ideal de piesă, l-a rugat pe scriitorul Aurel Dragoş Munteanu să facă o dramatizare şi pe mine să o pun în scenă la Teatrul „Nottara". Din păcate, textul dramatizării lui Dragoş Munteanu era greoi, literaturizant, străin de o tăietură dramatică teatrală. Discuţiile au fost lungi, furtunoase şi s-au prelungit până când am luat cartea, am dramatizat eu textul şi am propus piesa Teatrului Evreiesc, unde urma s-o pun în scenă în idiş. Repetiţiile erau îngreunate de noroaiele din zonă. În nebunia demolărilor se făcuse un vid în jurul teatrului. De jur-împrejurul clădirii era o suprafaţă de sute de metri de noroi adânc de 1 m sau mai mult. Era o singură lumină, un bec chior în dreptul intrării actorilor, în rest, bezna era totală. Veneam pe lumină, când începeam repetiţiile, iar când le terminam nu mai ştiam pe unde să plecăm. Noroc că Rudy Rosenfeld devenise ghidul nostru. Ne aliniam maşinile în spatele maşinii lui şi încet, încet o luam spre linia de tramvai unde era ceva mai multă lumină. Premiera s-a dat după 1990 şi Elie Wiesel a

http://cimec.ro

fost încântat de relatările ce s-au făcut despre spectacol şi ne-a trimis un text plin de căldură:

Vouă, tuturor celor care jucaţi în idiş în piesa scrisă după romanul meu, vă declar bucuria şi recunoştinţa mea. Tema care domină întreaga mea operă este Memoria, fără ea nici o creaţie nu este posibilă, fără ea omul este condamnat la singurătate, iar evreul la disperare. Iată de ce memoria este cea pe care dictatorul de pretutindeni şi din România încerca s-o mascheze, apoi s-o mutileze, apoi să o reducă la tăcere. Scăpând de tiranii săi, poporul român şi-a regăsit speranţa şi onoarea. Fie ca porţile noastre ale pădurii să se deschidă asupra unei umanităţi conştiente de destinul ei.

Elie Wiesel, februarie 1990

*

La nici patru ani după ce mă angajasem la Televiziune, adică în ianuarie 1994, am fost numit director artistic al Teatrului Naţional, Fănuş Neagu fiind director general. Am fost numit eu, pentru că, probabil, alţi colegi mai precauţi au refuzat. Mircea Albulescu care era pe atunci Ministru subsecretar de Stat la Ministerul Culturii, a insistat – şi eu am primit. Mama era fericită, prietenii mei se bucurau, Florin Piersic anunţa în gazete că revine la Teatrul Naţional, Florina Cercel organiza comploturi, Andrei Şerban trimitea faxuri, Adriana Popescu demisiona laş, beţivii din Naţional erau beţi, Damian Crâşmaru şi Carmen Stănescu se bucurau sincer, Radu Beligan zicea că mă iubeşte şi Academia Caţavencu mă înjura pe la spate, aşa că am ajuns, pentru puţin timp, director II la Teatrul Naţional.

Nu pot uita marea scenă a instalării. Constantin Măciucă, fostul director artistic, trebuia să îmi predea funcţia. Eu

http://cimec.ro

trebuia să mă „înscăunez" pe ascuns şi să aştept, pentru că ezitantul ministru Sorescu, minunatul poet Sorescu întârzia să semneze decretul. Întâlnirea între mine şi domnul Măciucă trebuia să aibă loc la ora 10. Am venit la teatru la 9,30. Mariana Dorneanu, secretara, era emoţionată. Uşa biroului era deschisă. Am făcut un pas şi am privit în jurul meu. Biroul era mare, gol şi, sub o enormă tapiţerie, era... el, *scaunul.* Mult râvnitul scaun de director artistic al Teatrului Naţional. În faţa scaunului era o masă, semănând cu o boabă de fasole uriaşă. Era biroul domnului Sică. Am simţit un nod în gât. Urma deci să mă aşez în scaunul domnului Sică...

— Domnule director, mi-a spus Mariana, a sosit domnul director. Eram doi directori în cameră. Unul era în plus. Şi decizia încă nu fusese semnată de ministrul Marin Sorescu. Trebuia să mă „autoinstalez". În timp ce stăteam de vorbă cu domnul Măciucă, el, în mod firesc, se aşezase pe scaunul mult râvnit, deşi îşi dăduse demisia – din loialitate faţă de Andrei Şerban.Trebuia să „întorc mizanscena". Am început să mă uit prin dosarele teatrului, schemă, proiecte de repertoriu şi am făcut ca domnul Măciucă, în timp ce îmi dădea explicaţii, să ajungă în faţa biroului. Acum eu eram în dreptul „scaunului directorial". M-am aşezat şi am crezut, prostul de mine, că SUNT DIRECTOR!! După exact 350 de zile de la instalare mi-am înaintat demisia. Eram căpitanul unui *Titanic* care se lovise de un iceberg. Acel iceberg era realitatea crudă a unui teatru: spectacole, spectacole, bune, rele, roluri, roluri pentru toţi, roluri pentru orgoliu, orgolii, orgolii, găşti, pile (de sus, de jos, de peste tot), bârfe, bârfe etc., etc... trebuia să fug înapoi la TV. Noroc că fusesem doar împrumutat.

Totuşi, acele aproape 365 de zile de la Naţional au fost o experienţă deosebită. Cel mai important câştig – ciudat

http://cimec.ro

cuvânt, dar aşa a fost, un câştig – a fost să-l cunosc bine pe Fănuş Neagu. Îl ştiam de la Casa Scriitorilor, mai exact de la restaurantul de acolo. Îmi arătaseră locul diverşi prieteni şi, de fiecare dată când vizitam clădirea, îl întâlneam şi pe Fănuş. Odată, nu ştiu cum s-a întâmplat şi am stat la masă cu el. A povestit că, atunci când era mic, la ţară, părinţii lui, pentru că erau foarte săraci, îi puneau picioarele între două bucăţi de lemn ca să nu-i mai crească labele şi să fie nevoiţi să-i cumpere pantofi noi. Eu am crezut povestea şi am fost foarte impresionat de ea şi de fiecare dată când îl întâlneam pe Fănuş, îl salutam cu mult respect, amestecat cu milă pentru copilăria chinuită în care crescuse. Printre primele lucruri pe care le-am discutat cu Fănuş ca şef al meu a fost să-l întreb despre bietele lui picioare ţinute în menghinele sărăciei din copilărie. „Da de unde, ce lemne, ce picioare, era o poveste inventată pentru fraieri ca tine" mi-a răspuns. Am descoperit în acel urs şugubăţ care este Fănuş un om de o bunătate rar întâlnită, cu o înţelegere de necuprins pentru cei din jurul său şi cu o sete de iubire care putea fi concurată doar de setea lui de vin alb, sec, rece şi gratis, cum îi plăcea lui să spună. Am stat de vorbă de nenumărate ori, de dimineaţă până seara târziu, când era o premieră în teatru sau venea vreun oaspete faţă de care trebuia „să facem frumos". Rămâneam singuri pe tot etajul, şi înfundaţi în două fotolii, stăteam de vorbă. Adică Fănuş vorbea şi eu îl ascultam. Atunci am descoperit omul de cultură care este Fănuş. El adoră să facă pe golanul bătrân şi ascunde cu candoare sutele de cărţi citite şi zecile de poezii pe care le ştie pe dinafară. Este un împătimit al cuvântului scris şi am văzut cât de aspru judeca orice frază a cărei gramatică i se părea strâmbă. I-am văzut uşurinţa cu care scrie un articol

http://cimec.ro

sau un pamflet şi ce limbă românească curată ştie şi cultivă. Ne-am ciondănit de câteva ori, că de certat nu ne puteam certa, şi el era primul care găsea un cuvânt sau un gest ce aducea împăcarea. Pot spune cu mâna pe inimă că am avut un mare noroc să fi fost zi de zi alături de Fănuş. Era o bucurie pe care o trăiam fără să ştiu. Mi-am dat seama că a fi un bun director artistic înseamnă să abandonezi pentru o perioadă orice altă preocupare, şi eu nu vroiam asta. I-am explicat lui Fănuş dorinţa mea de a rămâne, totuşi, regizor. A fost de acord cu mine, mi-am prezentat demisia şi m-am întors la televiziune unde eram atât de liniştit.

*

La trei ani după revenirea mea la Televiziune, la 1 ianuarie 1998, am fost pensionat alături de alţi colegi care, ca şi mine, împlineau vârsta cerută. Un timp am stat dezorientat, dar nu panicat. Banii erau puţini, foarte puţini, dar de bine de rău trăiam. Mă mai ajutam şi cu pensia mamei. Întâmplarea a făcut să-l întâlnesc pe Adrian Lupu, directorul Teatrului din Galaţi. M-a certat când i-am spus că nu fac nimic şi m-a atenţionat că-mi bat joc de mine. Aşa a început, datorită lui, „episodul Galaţi". În mai 1998, am dat premiera cu *...Escu* de Tudor Muşatescu, în 2000 cu *Norocul* a lui I. Valjan şi în 2001 cu *Copacii mor în picioare* de Al. Casona. Plăcerea de a lucra cu un colectiv de actori talentaţi şi dornici de muncă a fost umbrită de moartea lui Adrian Lupu şi, după aceea, a lui Mihai Mihail.

Între timp, mi-a revenit pofta de teatru şi am profitat de venirea la Teatrul Naţional a lui Ion Cojar – coleg şi prieten – şi, în noiembrie 1998, am început repetiţiile cu *Generaţia de sacrificiu* de Valjan, premiera având loc la începutul lui

http://cimec.ro

1999. Repetiţiile s-au urnit greu pentru că ţineau de directorul artistic, care atunci era Gelu Colceag, băiat simpatic de altfel, dar care mă cam ţinea pe la uşi. El era tot timpul ocupat, încercând să facă 5-6 lucruri deodată.Îl vedeai fugind pe culoarele teatrului cu câte un telefon la fiecare ureche vorbind la amândouă, era atât de ocupat, încât la sfârşitul zilei dacă se vedea într-o oglindă îşi dădea bună ziua, pentru că nu mai ştia cine este. Probabil că de aceea mă ţinea pe la uşi.

În martie 2002, sub direcţia lui Mircea Diaconu, la Teatrul „Nottara" se dădea premiera cu *Titanic vals* de Tudor Muşatescu. Repetasem din nou cu Radof, unul dintre actorii mei preferaţi, după foarte mulţi ani în care nu ne reîntâlniserăm pe plan profesional, cu Ileana Stana Ionescu – actriţă vedetă a Teatrului Naţional – cu Ion Siminie, Camelia Zorlescu, Crenguţa Hariton, Cristi Şofron, George Alexandru, Anda Caropol. Decorurile erau de Mihai Mădescu şi costumele de Luana Drăgoescu. Mă bucur să spun că şi astăzi spectacolul se joacă şi face săli pline.

La începutul lui 2006, am început la Teatrul „Bulandra" *Mamouret* de Jean Sarment, cu Tamara Buciuceanu în rolul titular. Premiera a fost în decembrie 2006. Decorurile erau de Mihai Mădescu şi costumele de Luana Drăgoescu. Sigur că pentru mine a contat foarte mult că director este Ducu Darie, dar la fel de mult a contat căldura şi prietenia pe care am găsit-o la actorii Teatrului „Bulandra": Ion Cocieru, Şerban Pavlu, Ana-Ioana Macaria, Manuela Ciucur, Daniela Nane, George Ifrim, Teodor Danetti, Mihai Verbiţki, Marius Chivu, Silviu Geamănu, Dumitru Anghel, Ilinca Manolache, Alexandra Morăruş, Andrei Runcan. Lor le datorez minunate ore de repetiţii şi o atmosferă de familie pe parcursul spectacolelor.

http://cimec.ro

Cu Tamara Buciuceanu repetasem la Televiziune pentru *Titanic vals* – scurt, eficient şi rapid, aşa cum se repetă pe platou. Nu avusesem timp să o cunosc mai bine. Repetând *Mamouret* mai multe luni, discutând mult după repetiţii despre teatru, dar şi despre problemele noastre zilnice, am găsit în Tamara un prieten. În afară de profesionista de mare clasă, Tamara este o luptătoare pentru toate rudele ei, având un adevărat cult pentru mult încercata ei familie. În teatru, Tamara respectă profesionistul, dispreţuind improvizaţiile ocazionale, artiştii făcuţi peste noapte şi care dispar în zori de zi. Am asistat de nenumărate ori la scena în care a refuzat colaborări foarte bine plătite, dar care i se păreau că nu sunt de calitate. Ca şi cu Eliza Petrăchescu, vorbesc mult la telefon cu Tamara şi o aud întotdeauna îngrijorată de soarta lumii teatrului, lume care i se pare ei că este ţinută la periferia preocupărilor celor cu bani şi funcţii. Când scriu aceste rânduri, Tamara mai are puţin şi împlineşte 80 de ani. Este actriţa cea mai completă pe care o cunosc: a jucat în operă, operetă, la revistă, în comedie şi dramă, plus filmul şi televiziunea – o performanţă. Mă gândesc că timpul ar putea să ne lase să mai facem un spectacol împreună.

La puţin timp după premiera cu *Mamouret*, am început repetiţiile la Teatrul Naţional, fiind invitat de Ion Caramitru să montez piesa lui Eduardo de Filippo *Sâmbătă, duminică, luni*. Repetiţiile au început în ianuarie şi premiera a avut loc în mai 2007. De atunci, ca şi *Mamouret*, spectacolul se joacă cu săli pline. Probabil că am lăsat o impresie bună când am fost director artistic al Naţionalului – judecând după bucuria ce mi-au arătat-o foarte mulţi actori şi tehnicieni, reîntâlnindu-se după atâţia ani cu mine. În *Sâmbătă, duminică, luni* este vorba de viaţa tragicomică a unei familii napoletane.

http://cimec.ro

Principala mea grijă a fost, şi am reuşit să fac, ca distribuţia spectacolului să devină o familie de prieteni: Cici Bârbora, Costel Constantin, Ileana Stana Ionescu, Traian Stănescu, Matei Alexandru, George Motoi, Gavril Pătru erau vechi cunoştinţe şi impactul meu cu ei s-a făcut repede şi uşor. Am avut surpriza şi plăcerea să descopăr în Marius Rizea, Afrodita Andone, Vitali Bichir, Irina Cojar, Dragoş Ionescu, Liliana Hodorogea un grup de tineri alături de care oricare regizor se simte bucuros că poate lucra. Îmi place să stau în culise şi să urmăresc de acolo spectacolul, să mă bucur de aplauzele lor. Mă bucur, bineînţeles, şi pentru mine, pentru că, la urma urmei, sunt şi eu parte din succesul lor.

*

Am ezitat întotdeauna să public fotografii sau corespondenţă cu personalităţi ale lumii artei. De obicei, cei care-şi fac o meserie din a se fuduli cu astfel de „recuzită", procedează cam aşa: din întâmplare, dau nas în nas într-un hol de hotel, aeroport, sau plajă cu o personalitate mult râvnită. Un fotograf este pe fază şi – haţ, primul pas a fost făcut. Următoarea mişcare: se publică poza cu un articolaş în care se comentează întâlnirea cu vedeta. Urmează lovitura de maestru: se trimite celebrităţii respective o scrisorică, un gând bun, o aducere-aminte pentru o premieră, pentru Anul Nou, pentru un Paşte, mă rog, pentru ceva. Celebritatea, sau o secretară, răspunde politicos mulţumind pentru atenţie. Atunci un ziarist dezvoltă scena şi, în curând, se lansează legenda: „prietenul meu Belmondo" sau „am petrecut o noapte cu De Niro" sau „Van Damme o are mică". Nu pot să uit casa unui aşa-zis mare intelectual, unde în bibliotecă, la loc vizibil era o fotografie a gazdei cu Gheorghiu-Dej.

http://cimec.ro

După moartea lui Dej fotografia a dispărut. Mult timp locul a rămas gol, până când a dat Dumnezeu şi a apărut o poză a gazdei cu Ceauşescu. Mă întreb: „Ce poză o fi acum în biblioteca omului nostru?". Pentru că nu m-am gândit să-mi fac o poză cu celebrul Grotowski, o să mă mândresc acum cu prietenia lui. Am povestit cum în august 1958, am participat la Seminarul Internaţional de Teatru de la Karlovy Vary, seminar dedicat marelui om de teatru ceh, E.F. Burian. La acest seminar erau invitaţi în special oameni tineri din multe ţări, cărora chiar Burian le făcea o trecere în revistă a activităţii lui de 30 de ani. Seara erau prezentate spectacole realizate de sărbătorit pe parcursul anilor. Seminarul era o experienţă complexă şi foarte utilă. Se dorea o atmosferă tinerească şi de aceea toate delegaţiile erau cazate în corturi, pe o splendidă pajişte de unde se vedea tot Karlovy Vary-ul. O singură excepţie. Delegaţia sovietică stătea la hotel. Seara şi dimineaţa era destul de frig, aşa că sovieticii au cerut să fie protejaţi. Nimeni nu a zis nimic, cu excepţia delegaţiei poloneze. A ieşit un scandal din care nu s-a schimbat nimic, doar că delegaţia poloneză a devenit simpatizată de toată lumea. Între ei am remarcat un tânăr grăsuţ, cam singuratic. Ne-am apropiat şi mi-a spus că-l cheamă Jerzy Grotowski şi că este regizor. Faptul că vorbea perfect franţuzeşte a făcut să devenim nedespărţiţi cât a durat seminarul. Grotowski mi-a prezentat şi pe ceilalţi polonezi, dintre care mi-a rămas în memorie un alt regizor, Skolimowski, care tocmai se întorsese de la Paris şi care avea nişte pantofi galbeni de care era foarte mândru şi îi arăta la toată lumea.

Pe vremea aceea, Grotowski nu scrisese celebra lui carte *Teatrul sărac* şi nici nu realizase încă *Prinţul constant,* spectacol care a revoluţionat concepţia teatrală a anilor '60.

http://cimec.ro

Întors la Bucureşti, am continuat să corespondez cu Grotowski. Păstrez încă invitaţia pentru deschiderea teatrului „Laboratorium 13 rânduri".

După vreo trei ani, a venit la Bucureşti, neanunţat. A sunat la uşa apartamentului meu şi, cu aerul cel mai normal din lume, mi-a spus că a venit să mă vadă. Locuiam pe atunci într-o singură cameră cu părinţii mei, aşa că l-am culcat pe Grotowski pe o saltea, pe terasă. A fost chiar bucuros. A început să-mi povestească că peste o zi şi jumătate va lua avionul spre Moscova şi, de acolo, transsiberianul până la Vladivostok. De ce aşa departe? l-am întrebat. Şi de ce nu cu avionul? „Vreau să cunosc oamenii. Trebuie să merg cu clasa a II-a. Altfel nu-i pot cunoaşte. Vreau să-i cunosc pe ruşi înainte de-ai cunoaşte pe americani – pentru că eu, ţine minte, voi ajunge în America – dar nu ca simplu turist. Turist în America! Asta pot să o fac şi acum. Dar eu o să merg în America numai când voi fi invitat de universităţi, de cele mai mari, ca să ţin cursuri, ai să vezi tu, aşa o să fie. Planul meu de lucru este făcut pentru zece ani". Nu-l prea credeam. Şi totuşi... a fost aşa cum hotărâse el.

Întâmplarea a făcut să nu-l mai văd pe Grotowski – aproape 15 ani: ne scriam de câteva ori pe an şi... atât. Aflasem în sfârşit cine este Grotowski, celebrul Grotowski. Începuseră să afle chiar şi colegii mei. Mă bucuram în secret că îl ştiam de pe vremea când era un necunoscut. Îmi trimitea cărţile lui, ştiam deci ce face, dar de văzut nu ne-am mai văzut până în 1969. Întâmplări ciudate au făcut ca aproape zece ani să-l caut şi să nu reuşesc să-l văd pe Grotowski „la el acasă", la Teatrul Laboratoryum din Wroclaw, teatru devenit celebru în întreaga lume prin spectacolele care au revoluţionat gândirea teatrală.

http://cimec.ro

Ultimul spectacol de atunci al lui Grotowski se numea *Apocalypsis cum figuris* : „o poveste" despre un om care crede în idealul lui, care-şi iubeşte tovarăşii de idei, care este trădat, negat, omorât şi, după moarte, evident, reconsiderat.

La început scena era goală. Pe podeaua sălii stau, poate dormind, poate epuizaţi, actorii. Pare un început de lume. Într-un colţ, ascuns sub o pelerină neagră, în mână cu un simplu baston ca de orb, era Richard Cieslak. Foarte rar mi-a fost dat să văd un actor, un genial actor reprezentând atât de perfect gândirea şi viaţa unui regizor; şi niciodată Grotowski nu s-a exprimat mai perfect, mai total decât a făcut-o prin Cieslak.

Unul dintre cele mai fascinante momente din spectacol este atunci când personajul principal, pe care îl juca Cieslak, este sărbătorit şi adulat de întreaga colectivitate. Într-o beţie de mişcări, Cieslak devine un idol, expresia feţei lui i se schimbă, devine un mag, este „puterea", e adulat. Dar în mijlocul acestei sarabande, unul dintre personaje, devenit în acea clipă un trădător, îi sărută haina şi brusc Cieslak este aruncat la pământ, huiduit şi târât într-un loc de execuţie. Tulburătoare asemănare cu momentele de triumf şi asasinat ale epocii contemporane. *„Întotdeauna am fost adulat şi negat cu aceeaşi violenţă*, spune Grotowski. *Toată viaţa mi s-au pus lauri şi mi-au fost smulşi, totodată*".

Noaptea, întunericul îl obsedează pe Grotowski. *„În ultimul timp repet doar noaptea – atunci oamenii au, cred, alte dimensiuni, chiar şi timpul are o altă dimensiune, numai atunci mă pot desprinde de datele concrete ale obişnuinţelor. Când nu repet, nopţile îmi sunt cel mai greu de trecut*". În zilele care au urmat, am retrăit spectacolul, plimbându-mă

http://cimec.ro

cu Grotowski într-un ciudat dialog în care vorbea mai mult el. Am retrăit fragmente din piesă, când mi-a povestit de triumful spectacolelor lui la New York, de huiduielile şi conflictele lui cu studenţii americani extremişti, când mi-a povestit despre cele trei drumuri făcute de el în Indii, de sărbătorile kurzilor, ale dervişilor, când mi-a povestit cum era să fie împuşcat în Canada de acei oameni onorabili care ucid tinerii *hippies*. De fapt, nu a făcut altceva decât să-mi povestească propriul său „apocalypsis cum figuris".

M-am despărţit de Grotowski într-un Wroclaw estompat de o ploaie monotonă de toamnă. După aceea, drumurile noastre s-au încrucişat aproape ca într-o comedie. La Los Angeles, am locuit în acelaşi hotel, fără să ştim unul de altul, după ce cu câţiva ani înainte, la Paris, ne aflaserăm timp de două ore pe acelaşi aeroport, fără măcar să ne fi zărit. Eu îi scriam că vreau să-l văd şi că-l rog să vină din nou în România, iar Grotowski, prompt ca întotdeauna, îmi trimitea telegrame din care aflam că din nou am trecut unul pe lângă celălalt. Aşa s-au scurs vreo 15 ani.

Am păstrat marea majoritate a corespondenţei noastre. Poate că unele dintre ele i-ar interesa şi pe alţi oameni de teatru, aşa că, iată-le :

TELEGRAMĂ

Vizită Bucureşti pentru moment imposibilă.stop.plec zilele acestea pentru Statele Unite şi Canada. Revin ianuarie 1968.stop. La revedere în Polonia – Grotovski

TELEGRAMĂ

Dragă Dinu. Mă bucur de vizita ta dar nu cunosc încă exact datele perioadei când voi fi la Wroclaw în martie.

http://cimec.ro

stop.Te rog trimite imediat de la Praga adresa ta.stop.Te îmbrăţişez.stop.La revedere.stop. – Grotowski

TELEGRAMĂ

Dragă Dinu. Eram în Franţa în acelaşi timp cu tine. Ce păcat că nu ne-am întâlnit. Te felicit pentru succesul tău la Nancy.stop.Nu pot veni în România pentru moment. stop. Nu pot pleca, am prea multă muncă, dar contează pentru întâlnirea noastră în viitor. Stop. Te îmbrăţişez din tot sufletul. Grotowski

Institutul de cercetări a artei actorului
Teatru – Laboratorium
Wroclaw, 8.VI.1967
Dragul meu Dinu,

Îţi trimit alăturat o scrisoare oficială cu invitaţia noastră pentru ca să vii să faci un stagiu la Teatrul Laboratorium. Sper ca această scrisoare să-ţi fie suficientă pentru formalităţile voiajului tău. Din păcate, eu nu pot veni în această vară în România pentru că obligaţiile mele de lucru s-au schimbat. Voi fi ocupat până în septembrie. Scuză întârzierea acestei scrisori, însă am fost bolnav. Ca să-ţi faci o idee, pot să-ţi spun doar atât că în ultima perioadă mi s-au smuls 17 dinţi. Te îmbrţişez din toată inima şi te aştept în Polonia.

Jerzy

7.XII.1966
Dragul meu Dinu,

Scrisoarea ta m-a aşteptat mult timp. Dar şi eu am călătorit foarte mult în ultima perioadă. După spectacolele date de teatrul nostru la Teatrul Naţiunilor de la Paris, am

http://cimec.ro

jucat în Olanda şi după aceea în Belgia. În afară de aceasta am ţinut un curs despre arta actorului în Ţările Scandinave pentru actorii şi regizorii danezi, suedezi, norvegieni şi finlandezi. După aceea, la Peter Brook, la Londra. Am ţinut un curs pentru actorii de la Royal Shakespeare Company. De fapt, sunt de puţin timp în Polonia, unde o nouă premieră mă aşteaptă. Aici trebuie să ţin şi cursuri cu stagiarii străini. Mi se întâmplă atâtea, că nu mai ştiu ce am de făcut. La sfârşitul lui februarie şi începutul lui martie 1967 plec în Franţa, unde trebuie să ţin un curs despre arta actorului. Începând din ianuarie 1967, ţin cursuri de câteva luni despre arta actorului în toate ţările Europei.

Dragul meu Dinu, vreau într-adevăr să vin să te văd. Nu pot să mă oblig să fac o punere în scenă la tine în ţară. Dat fiind toate aceste ocupaţii pe care le am în Polonia şi în străinătate. Efectiv, nu ştiu cum să mă descurc. Aş putea, eventual, cu ajutorul unui actor care este cel mai apropiat colaborator al meu, să ţin un curs în România de zece zile, despre metoda noastră, dar, nu mai devreme decât ianuarie 1968.

Ceea ce aş vrea neapărat este să vin să te văd ca simplu particular. Sau în perioada vacanţelor. Dacă o să am puţin timp către sfârşitul lui august sau la începutul lui septembrie 1967 sau poate, să vin de Crăciun 1967. Te îmbrăţişez sincer, Grotowski.

16.IV.1967

Dragul meu Dinu,

Îţi comunic prin prezenta că am trimis la redacţia revistei pe care mi-ai indicat-o tu textul interviului. Sunt de acord cu tine ca să schimbi ordinea întrebărilor în aşa fel ca interviul să poată avea o structură uniformă. Deoarece am fost foarte

http://cimec.ro

ocupat în ultima perioadă, am pregătit acest text în ultimul minut şi nu am mai avut timp să-l traduc în franţuzeşte. Ţi-l trmit deci în polonă. [...] Aş vrea să ştiu acum detalii în ceea ce priveşte proiectele tale de a veni la noi. Dacă-ţi trebuie o invitaţie, spune-mi şi ţi-o trimit imediat.

În ceea ce priveşte invitaţia ta de a veni în România, cred că voi putea fi liber în a doua jumătate a lui august 1967. Crezi că este posibil să vin doar ca să mă odihnesc? ce trebuie să fac pentru asta? spune-mi câţi bani mi-ar trebui pentru ca să mă simt bine. [...] Te rog răspunde-mi urgent, pentru că plec peste câteva zile din Polonia şi vreau să pun la punct toate problemele legate de călătoria mea în România. Dacă nu le fac acum, nu mai am când să fac aceasta. Îţi trimit salutările mele cordiale şi cu cele mai calde sentimente de prietenie.

Jerzy Grotowski

ILUSTRATĂ

Dragă Dinu, te îmbrăţişez din toată inima şi îţi trimit toate urările mele de bine pentru anul 1969. Profit de ocazie ca să-ţi trimit cartea mea. Al tău,

Grotowski

*

Vremurile au alunecat peste mine fără să lase urme adânci. Am trecut prin ani cu inconştienţa unui copil, timpurile mi-au marcat viaţa, dar nu mi-au lăsat în memorie decât fapte şi gesturi mici, nicidecum momente mari, importante, „istorice". Mişcarea legionară este reprezentată în memoria mea de momentul când femeia care avea grijă de mine m-a luat de la şcoală şi cu ea de mână am ocolit Piaţa

http://cimec.ro

Victoriei până pe o străduță laterală unde ne aștepta mașina tatălui meu. Acasă a fost motiv de joacă și de interes când am văzut că în fața porții vecinilor noștri, familia Bernea, erau câțiva militari cu puști și mitraliere. După mulți ani, am înțeles ce înseamnă „l-au arestat". Războiul nu mi-a lăsat nicio urmă directă. Am plecat în refugiu la Alexandria, unde am stat într-o casă cu o curte mare, cu multe flori, cu găini, bibilici și iepuri la câțiva metri de Primărie. Acolo pe acoperiș era un fel de țarc mic în care stătea un soldat cu un telefon. Din vorbele lui când ajungeau la mine știam că „e grav" sau că „e liniște". Subsolul casei era inundat și nu avea lumină. Așa că apa părea neagră. Bunica mea mi-a spus să nu intru acolo, pentru că apa aceea duce la infinit. Când mai târziu l-am citit pe Mircea Eliade, am văzut că avea aceleași idei cu bunica mea. Mult timp infinitul a fost pentru mine o apă mare, neagră, undeva într-o pivniță. Tot la Alexandria am mai trăit „o istorie". Într-o dimineață, vecina noastră, doamna Veta, ne-a bătut tare în geam strigând : „S-a terminat, e armistițiu!". Cred că era luna august când ne-a bătut doamna Veta în geam. La puține zile după aceea am plecat la București, unde am găsit o parte din casă bombardată, așa că ne-am mutat. Între timp, au venit rușii și, într-o sâmbătă pe la prânz, patru soldați i-au pus pistoalele în piept tatei și ne-au luat mașina. Nici nu ne-am mutat bine în casa nouă, că într-o seară tata, mama și bunică-mea stăteau în jurul radioului și plângeau. De atunci, așa îmi inchipui abdicarea unui rege. Familii – multe familii – stând pe lângă radiouri și plângând. Într-o zi pe la ora prânzului mă duceam spre Piața Lahovari. Ba chiar ajunsesem în piață. Fix la 12, au început să sune sirenele și să claxoneze mașinile. Lângă mine, un domn a scos un ceas cu capac,

http://cimec.ro

după exact un minut l-a închis şi a plecat. Am plecat şi eu. Murise Stalin. Când a murit Dej, două zile şi două nopţi au lucrat echipele chiar în faţa blocului meu să dărâme două vilişoare rămase de la alinierea Magistralei Nord–Sud – că aşa i se spunea pe atunci Bulevardului Dimitrie Cantemir. Le dărâmau, că pe acolo trebuia să treacă mortul. Pentru mine moartea lui Dej este un norişor ce se ridică în faţa blocului, din care cauză ţineam geamurile închise ca să nu intre praful în casă.

Trec peste premoniţia momentului când am văzut în balconul palatului între huidume bine hrănite un tip mic şi gângav. Am ştiut că va fi rău. Am tăcut şi n-am spus la nimeni. Aşa mi-a trecut o parte din viaţă, cea mai bună, cea mai productivă. După aceea, într-un decembrie, o vecină iar a bătut, în uşă de data asta. Bătea şi urla şi plângea de bucurie „a fugit, domnu' Dinu, cu elicopterul a fugit". După două zile l-au prins. S-a făcut spectacol, el nu vroia să spună textul pregătit şi atunci l-au împuşcat. Şi cu asta, gata ! Pentru moment !

Când mă uit în urmă, văd că am fost un om foarte norocos. Am avut nişte părinţi extraordinari care şi-au dedicat viaţa mie, şi tot ce este bun în mine le-o datorez lor. Am avut câţiva prieteni foarte buni, care mi-au stat alături în momentele mele grele şi au fost destule. Ei sunt prietenii vechi de o viaţă prin care respir şi mă bucur astăzi. Lor le datorez bucuriile mele şi liniştea mea.

În meserie nu ştiu dacă am avut prieteni. Am avut însă chiar şi colegi care m-au ajutat mult şi dezinteresat. Le aduc aici o mare mulţumire. Am iubit lumea muntelui, unde am ajuns datorită unui profesor de sport extraordinar, Stelian Gheorghiu, „nea Tilică" cum îi spuneam noi în liceu. El

http://cimec.ro

mi-a deschis orizontul fantastic al zăpezii, al înălţimilor şi al unei discipline deosebite. Aşa am ajuns să-i cunosc pe unii dintre minunaţii oameni ai muntelui, alpinişti şi schiori. Am trăit alături de ei şi de familiile lor momente de neuitat. Din păcate, un joc de neînţeles al sorţii m-a lăsat fără ei, s-au dus să bucure pantele altor lumi.

Paginile înşirate până aici sunt viaţa artistică a unui regizor. Le-am scris să fie o mărturie a muncii mele. Dacă ele au creat imaginea regizorului Dinu Cernescu, înseamnă că şi-au găsit rostul. În rest, nimic nou, sper doar să mai am de adăugat o pagină sau două. Până atunci stau şi aştept. Aştept să nu mai îmi fie frică de ziua de mâine. Aştept să treacă valul de murdării care se varsă prin televiziuni, ziare, politicieni, afacerişti, interlopi, toată această oroare care ne împroaşcă viaţa. Mă uit în jur şi mi-e frică de borfaşii culturali crescuţi între un laptop şi un ipod, ştiind doar ce este *trendy* să ştie, şi nimic mai mult. Mi-e frică de generaţia ieşită din împreunarea unui calculator cu o plasmă. Aştept să facem ca normalul să devină din nou normal. Stau şi aştept. Am alte bucurii, o carte bună, un miros îmbătător al unei mâncări care se pregăteşte, un pahar cu vin sec şi rece, prezenţa unui prieten adevărat. Stau şi aştept cu o curiozitate fără margini.

Dinu CERNESCU
Ianuarie 2009

http://cimec.ro

TEATROGRAFIE

18 octombrie 1935:	*Se naşte Dinu Cernescu la Bucureşti.*
1953	*Absolvent al Liceului „Sfântul Sava".*
1957	*Absolvent al I.A.T.C. Bucureşti, secţia regie teatru.*
1953–1957	Lucrează ca **asistent de regie** la spectacole realizate de Sorana COROAMĂ-STANCA, Mihai DIMIU, Ion ŞAHIGHIAN, Vlad MUGUR, Marietta SADOVA.
1957	PEER GYNT de Henrik Ibsen Studioul Casandra al I.A.T.C. TUDOR DIN VLADIMIRI de Mihnea Gheorghiu (în colaborare cu Radu PENCIULESCU) Teatrul Naţional Craiova *Premiera: 2 octombrie.* **Asistent de regie** la TRAGEDIA OPTIMISTĂ de Vsevolod Vişnevski Regia: Vlad MUGUR Teatrul Naţional Craiova *Premiera: 2 noiembrie.*
1958	GÂLCEVILE DIN CHIOGGIA de Carlo Goldoni Teatrul Naţional Craiova *Premiera: 14 martie* (Spectacol montat şi pe lacul din Parcul Bibescu, Craiova).

http://cimec.ro

1959 **Peripeţiile bravului soldat Švejk**
dramatizare de Jean Grosu după Jaroslav Hašek
Teatrul Naţional Craiova
Premiera: 20 februarie.
Seminar Internaţional de Teatru, Karlovy Vary, Cehoslovacia, *22 august – 4 septembrie.*

1960 **Preţioasele ridicole** de Molière,
spectacolul montat în cadrul conferinţelor experimentale ale Teatrului Naţional Bucureşti.
Judecătorul din Zalameea de Calderón de la Barca
Teatrul Naţional Bucureşti
Premiera: 8 decembrie.
Lucrează ca **asistent de regie** la Teatrul Naţional Bucureşti la spectacolele:
Titanic vals de Tudor Muşatescu
Regia: Sică ALEXANDRESCU
Siciliana Aurel Baranga
Regia: Sică ALEXANDRESCU
Anna Karenina după Lev Tolstoi
Regia: Moni GHELERTER.

1961 **Piaţa ancorelor** de I. Stock
Teatrul de Stat, Galaţi
Premiera: 6 mai.
De Pretore Vincenzo de Eduardo De Filippo
Teatrul Tineretului, Bucureşti
Premiera: 27 decembrie.

1962 **Iaşii în carnaval şi Millo Director** de Vasile Alecsandri (spectacol coupé)
Teatrul „Barbu Delavrancea", Bucureşti
Premiera: 3 martie.

http://cimec.ro

MIELUL TURBAT de Aurel Baranga
Teatrul „Barbu Delavrancea", Bucureşti
Premiera: 19 mai.
ŞAPTE INŞI ÎNTR-O CĂRUŢĂ de Paul Anghel
Teatrul „Barbu Delavrancea", Bucureşti
Premiera: 4 noiembrie.
Membru al Delegaţiei Culturale a României în U.R.S.S. (Moscova–Kiev–Leningrad)
decembrie.

1963 VIZITA BĂTRÂNEI DOAMNE de Friedrich Dürrenmatt
Teatrul de Stat, Braşov
Premiera: 25 mai.
DRACUL UITAT de Jan Drda
Teatrul „Barbu Delavrancea", Bucureşti
Premiera: decembrie.

1964 ACUZAREA APĂRĂ de Ştefan Berciu
Teatrul de Stat, Braşov
Premiera: februarie.
Membru al Delegaţiei Culturale a României în Cehoslovacia (Praga)
10–24 septembrie.
STĂPÂNUL APELOR de Constantin Pastor
Teatrul „Barbu Delavrancea", Bucureşti
Premiera: 24 decembrie.
NEÎNŢELEGEREA de Albert Camus
Televiziunea Română
Data primei difuzări: 14 iunie.

1965 TIGRUL de Murray Schisgal
(în spectacolul coupé **3.3.3.**)
Teatrul „Nottara", Bucureşti
Premiera: 3 februarie.

http://cimec.ro

AMPHYTRION 38 de Jean Giraudoux
Teatrul „Barbu Delavrancea", Bucureşti.
RĂDĂCINI de Arnold Wesker
Teatrul „Barbu Delavrancea", Bucureşti.

1966

AMOOR de Murray Schisgal
Teatrul Mic, Bucureşti
Premiera: 19 ianuarie.
PE 40 DE METRI LUNGIME DE UNDĂ de Simion Macovei
Teatrul Giuleşti, Bucureşti
Premiera: 5 mai.
Conferinţa Internaţională de Scenografie INTERSCENA, Praga
6–16 iunie.
DON JUAN de Molière
Televiziunea Română
Data primei difuzări: 17 iulie.
NEÎNCREDERE ÎN FOIŞOR de Nelu Ionescu
Teatrul Giuleşti, Bucureşti
Premiera: 24 octombrie.

1967

TRISTAN ŞI ISOLDA de Jean de Beer
Teatrul Tineretului, Piatra Neamţ
Premiera: 5 februarie.
NEÎNCREDERE ÎN FOIŞOR de Nelu Ionescu
Teatrul Tineretului, Piatra Neamţ.
LA CAPĂTUL FIRULUI de Hristu Limona
Televiziunea Română.
Participă la Cvadrienala de Scenografie de la Praga.

http://cimec.ro

1968 VIZIUNI FLAMANDE de Michel de Ghelderode (spectacol coupé: *Cristofor Columb* şi *Escurial*)
Teatrul „Nottara", Bucureşti
Premiera: februarie.
POVESTEA SOLDATULUI de Igor Stravinski
Opera din Iaşi.
Membru al Delegaţiei Culturale a României în Japonia, *2 august–1 septembrie.*
MEŞTERUL MANOLE de Lucian Blaga
Teatrul Giuleşti, Bucureşti
Premiera: 7 decembrie.
(Spectacol cu care s-a inaugurat sala renovată a teatrului)

1969 Vizită la Paris, ca invitat al P.E.N. Club-ului francez.
Participă la Festivalul Internaţional de Teatru de la Nancy cu spectacolul VIZIUNI FLAMANDE de Michel de Ghelderode, *10 martie–1 mai.*
OAMENII CAVERNELOR de William Saroyan
Televiziunea Română.
Membru al Delegaţiei Culturale a României la Praga, *16–22 octombrie*
ABSENŢA de Iosif Naghiu
Teatrul Giuleşti, Bucureşti
Premiera: 8 decembrie.

1970 MANDRAGORA de Niccolò Machiavelli
Teatrul de Comedie, Bucureşti
Premiera: 21 ianuarie.
NUNTA LUI FIGARO de Beaumarchais
Teatrul Giuleşti, Bucureşti
Premiera: 26 iunie.

http://cimec.ro

Turneul Teatrului „Nottara" cu spectacolul
VIZIUNI FLAMANDE de Michel de Ghelderode
în Danemarca (Århus, Odense, Holstebro,
Copenhaga) şi Finlanda (Helsinki), *septembrie.*
GÂLCEVILE DIN CHIOGGIA de Carlo Goldoni
Teatrul Giuleşti, Bucureşti.
D'ALE CARNAVALULUI de I.L. Caragiale
Teatrul Municipal, Praga
Premiera: septembrie.

1971 Turneul Teatrului Mic cu spectacolele MEŞTERUL MANOLE de Lucian Blaga şi NUNTA LUI FIGARO de Beaumarchais în Danemarca, *februarie.*
SOMNOROASA AVENTURĂ de Teodor Mazilu
Teatrul de Comedie, Bucureşti.
MAGIE ROŞIE de Michel de Ghelderode
Teatrul Boldhus, Copenhaga (Danemarca)
Premiera: 1 septembrie.
PROMETEU după Eschil
Televiziunea Română.
MĂSURĂ PENTRU MĂSURĂ de William
Shakespeare
Teatrul Giuleşti, Bucureşti
Premiera: 4 decembrie.

1972 MOARTEA GUVERNATORULUI de Leon
Kruczkowski
Televiziunea Română.
...ESCU de Tudor Muşatescu
Teatrul Giuleşti, Bucureşti.
Bursă de studii în R.F.G., *iulie.*

http://cimec.ro

Turneul Teatrului Giuleşti la Varşovia cu spectacolele **Măsură pentru măsură** de William Shakespeare şi **...Escu** de Tudor Muşatescu, *august.*
Bursă în Marea Britanie (Stratford), acordată de British Council, *septembrie.*
Casa care a fugit pe uşă de Petru Vintilă
Teatrul Giuleşti, Bucureşti
Premiera: decembrie.

1973 Turneul Teatrului Giuleşti cu spectacolele **Meşterul Manole** de Lucian Blaga şi **Măsură pentru măsură** de William Shakespeare în Italia (Roma), *iunie.*
Turneul Teatrului Giuleşti cu spectacolele **Meşterul Manole** de Lucian Blaga, **Măsură pentru măsură** de William Shakespeare şi **Casa care a fugit pe uşă** de Petru Vintilă în U.R.S.S. (Moscova şi Leningrad), *septembrie.*

1974 **Hamlet** de William Shakespeare
Teatrul „Nottara", Bucureşti
Premiera: 8 februarie.
Matca de Marin Sorescu
Teatrul Mic, Bucureşti
Premiera: octombrie.
Turneul Teatrului „Nottara" cu spectacolul **Hamlet** de William Shakespeare în Bulgaria (Sofia), *decembrie.*

1975 Turneul european al Teatrului „Nottara" cu spectacolul **Hamlet** de William Shakespeare în Germania (Köln), Franţa (Paris), Portugalia (Lisabona), *iunie.*

http://cimec.ro

Participare la Festivalul Teatrul Naţiunilor, Varşovia, cu **Matca** de Marin Sorescu, *iunie.*
Profesor invitat la Academia de Teatru din Maastricht, Olanda, *25 august–27 noiembrie.*

1976

Turneul Teatrului „Nottara" cu spectacolul **Hamlet** de William Shakespeare în Grecia (Salonic şi Atena), *aprilie.*
Zamolxe de Lucian Blaga
Teatrul Odeon, Bucureşti
Premiera: 16 decembrie.
(Spectacol cu care s-a inaugurat Sala Majestic)
Casa care a fugit pe uşă de Petru Vintilă
Televiziunea Română, *28 decembrie.*

1977

Oamenii cavernelor de William Saroyan
Teatrul Mic, Bucureşti
Premiera: 15 iunie.
Bursă de studii în Marea Britanie (Londra), *martie*
Matca de Marin Sorescu
Teatrul de Stat, Dortmund (R.F.G.)
Premiera: iunie.
Profesor invitat la Academia de Teatru din Maastricht (Olanda), *22 august–5 noiembrie.*
Războiul vacii de Roger Avermaete
Teatrul Giuleşti, Bucureşti
Premiera: 28 noiembrie.

1978

Timon din Atena de William Shakespeare
Teatrul „Nottara", Bucureşti
Premiera: 27 martie.

http://cimec.ro

CORIOLAN de William Shakespeare
Haagse Comedie, Haga (Olanda)
Premiera: 30 septembrie.
Participare la Colocviul „Michel de Ghelderode", Genova (Italia), *noiembrie.*
Turneul Teatrului „Nottara" cu spectacolul TIMON DIN ATENA de William Shakespeare la Budapesta (Ungaria), *noiembrie.*

1979 OEDIP de Sofocle
Teatrul Giuleşti, Bucureşti
Premiera: martie.
Profesor invitat la Academia de Teatru din Maastricht (Olanda), *martie–mai.*
CORIOLAN de William Shakespeare
Teatrul „Nottara", Bucureşti
Premiera: decembrie.
Vizită în Tel Aviv (Israel), la invitaţia Teatrului Habima.

1980 ZAMOLXE de Lucian Blaga
Teatrul Várszinhaz, Budapesta (Ungaria)
Premiera: martie.
MĂSURĂ PENTRU MĂSURĂ de William Shakespeare
Teatrul Naţional al Belgiei, Bruxelles
Premiera: 16 octombrie.
NU NE NAŞTEM TOŢI LA ACEEAŞI VÂRSTĂ de Tudor Popescu
Teatrul Giuleşti, Bucureşti
Premiera: decembrie.

http://cimec.ro

1981 Participare la Congresul Internaţional al Şcolilor de Teatru, Riccione (Italia), *10–13 iunie.*
MATCA de Marin Sorescu
Televiziunea Română, *iunie.*
(Spectacol nedifuzat pe post până în 1990)
PERICLE de William Shakespeare
Teatrul Giuleşti, Bucureşti
Premiera: 17 decembrie.
POGOARĂ IARNA de Maxwell Anderson
Televiziunea Română.

1982 AMADEUS de Peter Shaffer
Teatrul Giuleşti, Bucureşti
Premiera: 6 decembrie.

1983 FALSTAFF de Giuseppe Verdi
Opera Română, Cluj-Napoca
Premiera: 28 ianuarie.
SÂMBĂTĂ, DUMINICĂ, LUNI de Eduardo de Filippo
Teatrul Naţional Cluj
Premiera: *7 februarie*
LEAR de Edward Bond
Teatrul Municipal, Beer Sheva (Israel)
Premiera: 27 iulie.
HAMLET de William Shakespeare
Teatrul Naţional Habima, Tel Aviv (Israel)
Premiera: 24 decembrie.

1984 ANONIMUL VENEŢIAN de Giuseppe Bertto
Teatrul Giuleşti, Bucureşti
Premiera: 29 aprilie.

http://cimec.ro

PAROLA de Petru Vintilă
Teatrul Giuleşti, Bucureşti
Premiera: 17 august.
Bursă de documentare în Statele Unite ale Americii (Washington, Minneapolis, Los Angeles, New Orleans, New York), *octombrie–decembrie.*

1985 BĂRBIERUL DIN SEVILLA de Beaumarchais
Teatrul Giuleşti, Bucureşti.

1986 MEDALIONUL DE ARGINT, dramatizare de Marica Beligan după *Misterele Parisului* de Eugène Sue
Teatrul Giuleşti, Bucureşti.
BĂRBIERUL DIN SEVILLA de Beaumarchais
Teatrul Municipal, Beer Sheva (Israel).

1987 CORIOLAN de William Shakespeare
Teatrul Mic, Bucureşti.

1988 NOAPTE BUNĂ, MAMĂ! de Marsha Norman
Teatrul Foarte Mic, Bucureşti.

1990 PORŢILE PĂDURII de Elie Wiesel
Teatrul Evreiesc de Stat, Bucureşti.
Regizor artistic la Televiziunea Română, unde montează spectacolele:
...ESCU de Tudor Muşatescu
CE ZI FRUMOASĂ! („Pantaglaize") de Michel de Ghelderode
NEÎNŢELEGEREA de Albert Camus
TITANIC VALS de Tudor Muşatescu

http://cimec.ro

	INSULA de Mihail Sebastian PATIMA DE SUB ULMI de Eugene O'Neill ULTIMA ORĂ de Mihail Sebastian CAUT DOG ARLECHIN de Ştefan Dumitrescu AMADEUS de Peter Shaffer
1993	**Premiul UNITER pentru cel mai bun spectacol TV:** CE ZI FRUMOASĂ! de Michel de Ghelderode
1994	Este numit **Director artistic** al Teatrului Naţional Bucureşti. (Demisionează din acest post în 1995)
1995	VICTIME ŞI CĂLĂI („Master Class") de David Pownall Teatrul Naţional Bucureşti *Premiera: 11 februarie.*
1998	Este pensionat de la Televiziunea Română. ...ESCU de Tudor Muşatescu Teatrul Dramatic „Fani Tardini", Galaţi *Premiera: 9 mai.*
1999	GENERAŢIA DE SACRIFICIU de I. Valjan Teatrul Naţional Bucureşti *Premiera: 19 mai.* EURIDICE de Jean Anouilh Teatrul „Sică Alexandrescu", Braşov.
2000	NOROCUL de I. Valjan Teatrul Dramatic „Fani Tardini", Galaţi *Premiera: 10 martie.*

http://cimec.ro

2001 COPACII MOR ÎN PICIOARE de Alejandro Casona
Teatrul Dramatic „Fani Tardini", Galaţi
Premiera: 10 martie.

2002 TITANIC VALS de Tudor Muşatescu
Teatrul „Nottara", Bucureşti
Premiera: martie.
SĂRBĂTORI FERICITE de Jean Poiret
Teatrul „Nottara", Bucureşti
Premiera: 19 decembrie.

2005 Primeşte **Premiul UNITER pentru întreaga activitate**.

2006 MAMOURET de Jean Sarment
Teatrul „Bulandra", Bucureşti
Premiera: 14 decembrie.

2007 SÂMBĂTĂ, DUMINICĂ, LUNI de Eduardo De Filippo
Teatrul Naţional, Bucureşti
Premiera: 19 mai.

http://cimec.ro

Autorul acestui volum memorialistic, DINU CERNESCU, cunoscut regizor de teatru şi de televiziune, s-a născut la 18 octombrie 1935 în Bucureşti.

În anul 1957 absolvă Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L.Caragiale", punând în scenă *Peer Gynt* de Ibsen, spectacol ce marchează şi debutul actorului Florin Piersic.

Realizează spectacole în toate teatrele Capitalei şi în câteva teatre din ţară, care s-au bucurat de apreciere deosebită din partea criticilor de specialitate şi a publicului. Printre acestea se numără: *Hamlet, Viziuni flamande, Meşterul Manole, Matca, Amadeus, Neînţelegerea, Lear* ş.a.

Este invitat să monteze în Danemarca, Cehoslovacia, Germania, Olanda, Belgia şi Israel, obţinând succese marcante.

Profesor de regie la I.A.T.C. Bucureşti şi la Academia de Teatru a Olandei. În perioada 1994–1996 este director artistic al Teatrului Naţional bucureştean.

În anul 2006 a fost distins cu Premiul UNITER pentru întreaga activitate.

ISBN 973-624-788-0

http://cimec.ro